

10.18132/LFZE.2013.2

**Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola
(6.8 Művészeti és művelődéstörténeti tudományok: zenetudomány)**

**AZ ERKEL–MŰHELY
KÖZÖS MUNKA ERKEL FERENC SZÍNPADI MŰVEIBEN (1840–1857)**

10.18132/LFZE.2013.2

10.18132/LFZE.2013.2

**Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola
(6.8 Művészeti és művelődéstörténeti tudományok: zenetudomány)**

AZ ERKEL–MŰHELY

KÖZÖS MUNKA ERKEL FERENC SZÍNPADI MŰVEIBEN (1840–1857)

SZACSVAI KIM KATALIN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ: DR. TALLIÁN TIBOR

2012

10.18132/LFZE.2013.2

TARTALOMJEGYZÉK

Rövidítések jegyzéke	6
Köszönetnyilvánítás	9
I. BEVEZETÉS	
I.1 Előzmények	11
I.2 A disszertáció felépítése	18
II. A KOMPOZÍCIÓS FOLYAMAT ELSŐDLEGES DOKUMENTUMAI – SZERZŐI KÉZIRATOK	23
III. KÖZÖS MUNKA AZ ERZSÉBET ELŐTT	
Bevezetés	29
III.1 Bátori Mária (1840)	
1.1 Források	33
1.2 Szerzőség	
A premieren elhangzott műalak	42
Az első befejezett műalak (1841)	50
Felújítások (1852, 1858)	55
III.2 Hunyadi László (1844)	
2.1 Szerzőség	61
2.2 Források	79
III.3 Erkel és a népszínmű (1844–1846)	
3.1 A népszínmű	89
3.2 Erkel népszínmű-betéteinek dallamai	97
3.3 Többszörösen felhasznált zenei betétek	102
<i>A kalandor</i>	
<i>Debreceni rüpfők – A rab – Egy szekrény rejtelve</i>	
3.4 Idegen betétek az Erkel által szerkesztett népszínművekben	110
<i>A zsidó, A rab és a Két pisztoly</i>	
3.5 Közös komponálás a népszínművekben	115
3.6 Erkel népszínműbetét dallamainak eredete – Incipites forrásjegyzék	124
III.4 Salvator Rosa (1855)	141
IV. ERZSÉBET (1857)	
Az opera számai	145
Az <i>Erzsébet</i> szereplői	148
Az <i>Erzsébet</i> tartalmi kivonata	149
IV.1 Recepció	151
IV.2 Források – Előadástörténet	
2.1 Autográfok, nemzeti színházi játszó példányok	159
2.2 Előadástörténet. Összefoglalás	177
IV.3 Kompozíciós módszer – Közös komponálás	
3.1 A kompozíciós folyamat primer dokumentumai	186
3.2 <i>No. 6 Koldusok kara</i>	194
3.3 <i>No. 7 Duetto. Scena (1–50. ü.)</i>	199
3.4 <i>No. 7 Duetto. Cantabile (51–134. ü.)</i>	206
3.5 <i>No. 7 Duetto. Cabaletta (134–199. ü.)</i>	213
3.6 <i>No. 8 Duetto – No. 9 Coro ed Aria con coro</i>	223
V. UTÓSZÓ. ÖSSZEGZÉS	262
VI. BIBLIOGRÁFIA	273
VII. ILLUSZTRÁCIÓK JEGYZÉKE	303
VII. FÜGGELÉK (DVD melléklet)	
7.1 Az <i>Erzsébet</i> elemzett számainak autográf partitúrája	
7.2 A Hunyadi László kritikai közreadásának partitúrája és szövegkönyve	

RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE

Ábrányi/*Erkel*

Id. Ábrányi Kornél. *Erkel Ferenc élete és működése (Kulturtörténelmi korrajz)*. Budapest: Schunda V. József, 1895.

Ábrányi/ *A magyar zene*

Id. Ábrányi Kornél. *A magyar zene a 19. században*. Budapest: Rózsavölgyi, 1900.

Barna/ *Erkel első operái*

Barna István. „Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében”. In: Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.). *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai, 1954, 175–218. (= Zenetudományi Tanulmányok 2.)

Fabó/ *Erkel Emlékkönyv*

Fabó Bertalan (szerk.). *Erkel Ferencz Emlékkönyv. Születésének századik évfordulójára*. Budapest: Pátria, 1910.

Isoz/ *Erkel*

Isoz Kálmán. „Erkel Ferenc”. *Budapesti Szemle* 1910, 38/408 (különlenyomat), 446–454.

Legány mj.

Legány Dezső. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Major mj.1

Major Ervin. „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Bibliográfiai kísérlet”. *Zenei Szemle* 1947, 2–3. sz. (különlenyomat), 11.

Major mj.2

Major Ervin. „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”. In Bónis Ferenc (szerk.). *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 11–43. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Németh/ *Erkel*

Németh Amadé. *Erkel*. Budapest: Gondolat, 1979 (2., javított, bővített kiadás). (= Zenei Kiskönyvtár)

Németh/ *Erkel napról napra*

Németh Amadé. *Erkel Ferenc életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973. (= *Napról napra... Nagy muzsikások életének krónikája* 10.)

Németh/ *A magyar opera története*

Németh Amadé. *A magyar opera története kezdetektől az Operaház megnyitásáig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár, Budapest

Pukánszky/ *Nemzeti Színház II.*

Pukánszky Kádár Jolán (szerk. és közr.). *A Nemzeti Színház százéves története II. Iratok a Nemzeti Színház történetéhez*. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938.

Somfai/ *Erkel-kéziratok*

Somfai László. „Az Erkel-kéziratok problémái”. In Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.). *Az opera történetéből*. Budapest: Akadémiai, 1961, 81–158. (= Zenetudományi Tanulmányok 9)

Szacsvai Kim/ *Közös munka az Erzsébet előtt*

Szacsvai Kim Katalin. „Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az Erzsébet előtti színpadi zenékben”. In Kiss Gábor (szerk.). *Zenetudományi dolgozatok 2009*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2009, 191–244.

Szacsvai Kim/ „*Bátori Mária*”

Szacsvai Kim Katalin. „*Bátori Mária*”. *Források és változatok*. In Gupcsó Ágnes (szerk.), *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegkönyvek, tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2011, 147–178.

Sziklavári/ *Erkel Múzeum adatbázis*

Sziklavári Károly: *A gyulai Erkel Múzeum zenei vagy közvetlenül zenei vonatkozású kéziratai*. CD ROM, 2004. Hozzáférhető: OSzK Zeneműtár.

Sziklavári/ *Erkel-művek*

Sziklavári Károly. „*Erkel-művek keletkezése nyomában*”. In Bónis Ferenc (szerk.). *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Budapest: Püski, 2001, 49–73. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Disszertációm az Erkel Ferenc Operák kritikai összkiadásnak köszönheti létrejöttét, és így mindenekelőtt Tallián Tibornak, az MTA Zenetudományi Intézet akkori igazgatójának tartozom hálás köszönettel, aki a sorozat elindítójaként és főszerkesztőjeként 1999-ben felkért a *Bátori Mária* közreadási munkálataiban való részvételre, majd rám bízta a *Hunyadi László* kritikai közreadását. E két munka lezárását követően magam sem hittem volna, hogy – akár időlegesen is – hűtlenné válok eredeti kutatási és egyben disszertáció-témámhoz, a magyarországi 18. századi vokális–hangszeres repertoár feldolgozásához. A *Hunyadi László* azonban alkalmat adott arra, hogy szembesüljek az Erkel-műhely körüli problémákkal, az újonnan előkerült kompozíciós források pedig kíváncsivá tettek, és egyre kevésbé tudtam elengedni a szerzőség kérdését. Tallián Tibor, immár témavezetőmként is, türelmesen kivárt. Türelméért és megelőlegezett bizalmáért külön köszönettel tartozom, akárcsak fenntartott figyelméért, tanácsaiért, és néha élcés kritikai megjegyzéseiért. A visszajelzéseket akár éveken át nélkülöző magányos forráskritikai és közreadási munka során a fáradni hajlamos, máskor túlzásokba eső önkritika megfelelő szinten tartásában jelenlétével az elengedhetetlen kontrollt biztosította, biztonságot adott. A szerzőség vizsgálatához a kritikai közreadáson át vezetett az út, mely során számos lelkes munkatársam volt. A partitúrák többszöri korrektúrázását Szvoren Edina, a partitúrák és a jegyzetek egybevetését Halász Péter (*Bátori Mária*), Kerékffy Márton és Horváth Balázs (*Hunyadi László*), a bevezető tanulmányok szerkesztését Gupcsó Ágnes végezte el, a munkapartitúrák készítésében Németh G. István, a sajtókutatásban szintén két említett kolléganőm volt segítségemre. A források digitalizálását Gurmai Éva vezette le. Mindannyiuk közreműködését és támogatását ezúttal is köszönöm. Hálás vagyok továbbá mindazon intézmények munkatársainak, akikkel forráskutatásaim során kapcsolatba kerültem. Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Könyvtára mellett első helyen kell említenem az OSzK Zeneműtárát és Színháztörténeti Tárát, Erkel Ferenc hagyatékának és a Nemzeti Színház korabeli anyagának elsődleges lelőhelyét, ahol ideális munkakörülményeket teremtő empatikus, odaadó kollégákra találtam. Munkámat nagyban megkönnyítette, hogy együttműködő munkatársak fogadtak a Magyar Állami Operaház Kottaarchívumában és Emlékgyűjteményében, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetörténeti Kutatókönyvtárában, a gyulai Erkel Múzeumban, a kolozsvári Állami Magyar Opera Archívumában és az aradi Szépművészeti Múzeumban. Nem utolsó sorban pedig köszönettel tartozom családtagjaimnak, akik mindezen évek alatt segítettek, és elviselték, hogy papírhalmaim mögé temetkezem talán olyankor is, amikor aktívabb jelenlétemre lett volna szükségük.



Erkel Ferenc: *Begleitungs Stimmen zu den Csel Variationen* (1839?). Autográf kézirat, Erkel Sándor évtizedekkel későbbi ceruzás kiegészítésével. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

I. BEVEZETÉS

I.1 ELŐZMÉNYEK

„A rövidítés nagyon kevés volt. A tánc-divertissement ma is egész untató hosszadalmasságában adatott, noha még zenéje (Erkel Sándortól) sem bír valami különös értékkel.” – írta a kritikus a *Bánk bán* második előadásáról a Hölgyfutár 1861. március 14-i számában.¹ A Pester Lloyd egy évvel később a *Sarolta* 2–3. felvonásának egyes mellékszólamaikat kidolgozó, Erkelhez minden bizonnyal közel álló segítők személyére hívta fel a figyelmet.² Érdektelenségük folytán, pár évtizeddel korábban hasonló feltevések talán nyomdafestékiig sem jutottak volna. Idegen táncok felhasználása hozzátartozott az operai üzem mindennapos gyakorlatához, és tudott volt, hogy a színpadi művek hangszerelését az operatársulatok meglehetősen szabadsággal kezelik. 1839-es „első színpadi próbájaként” maga Erkel egy hangszerelési feladattal, Mercadante *Esküjének* – Kirchlehner Ferencsel közösen végzett – instrumentációjával kezdte zeneszerzői ténykedését a Pesti Magyar Színházban.³ A két évtized alatt azonban a helyzet lassan bár, de változott. A Honderű már 1847-ben felróta, hogy az *Esküt* még mindig a sok évvel korábbi házi hangszerelésben adatják elő,⁴ s a *Bánk bán* és a *Sarolta* két kritikus is hiányosságokat emlegetve hozta fel az idegenkezűséget. A Hölgyfutár a *Bánk bán*-premier március 12-i kritikájában nem foglalkozott a szerzőséggel,

¹ *Hölgyfutár*, 1861. március 14., 256. Az Erkel-operák korabeli sajtójához lásd Barna István, „Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében”, in Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.), *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* (Budapest: Akadémiai, 1954), 175–218. (= Zenetudományi Tanulmányok 2) (továbbiakban Barna/Erkel első operái); uő, „Erkel nagy művei és a kritika”, in Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.), *A magyar zene történetéből* (Budapest: Akadémiai, 1955), 211–270. (= Zenetudományi Tanulmányok 4); Legány Dezső, *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975) (továbbiakban Legány mj.), valamint a Hunyadi László sajtóanyagát összegző újabb adatbázist (MTA Zenetudományi Intézet, Gupcsó Ágnes és Szvoren Edina munkája), és a *Bánk bán* kigyűjtött sajtóját (MTA Zenetudományi Intézet, Gupcsó Ágnes és Németh G. István).

² *Pester Lloyd*, 1862. június 28. Vö. 8. jegyzet. A cikkekre elsőként Major Ervin hívta fel a figyelmet, véleménye szerint Gyulának és talán Lászlónak a mű hangszerelésében nyújtott segítségére utalhatott a kritikus. Vö. Major Ervin, „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Bibliográfiai kísérlet”. *Zenei Szemle* 1947, 2–3. sz. (különlenyomat), 11. (Továbbiakban Major mj. 1)

³ A Legány műjegyzékéből még hiányzó autográf partitúra rövid ismertetéséhez lásd Szacsvai Kim Katalin, „Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben”, in Kiss Gábor (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 2009* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2009), 191–244 (199). (Továbbiakban Szacsvai Kim/ *Közös munka az Erzsébet előtt*) A Nemzeti Színházi viszonyokról lásd Tallián Tibor tanulmányát: „Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház operai kottatárának néhány tanulsága”, in Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1999* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1999), 281–286 (283–284).

⁴ Vö. Legány mj., 23, idézi a Honderű április 27-i számában megjelent kritikát a Nemzeti Színház 1847. április 22-i előadásáról.

csupán a táncabló kurtítását javasolta,⁵ de két nappal később, a darab második előadását követően – miután a Pester-Ofner Zeitung erre amúgy is utalt⁶ – megengedte magának, hogy Erkel Sándor szerzőségére célozva türelmetlenebb hangot üssön meg.⁷ Nem kevésbé nyers a Pester Lloyd cikkírója, aki magabiztosan állítja, hogy a *Sarolta* mellékszólamainak idegenkezűsége miatt a 2–3. felvonás stílusegység és művészi logika vonatkozásában elmarad az első mögött, melyről valahonnan tudja, hogy az teljes egészében Erkel Ferenc szellemi tulajdona.⁸ E véleményét aligha alapozhatta hangzó benyomásaira, magának a szerzői partitúrának az ismeretére pedig még kevésbé, hiszen itt mindhárom felvonásban lényegében csak az énekszólam vagy a *violino primo* szólama autográf.⁹ Valamely hitelesnek vélt információ birtokában akarhatta az Erkel fiúk esetleges közreműködését minél meggyőzőbben előadni – bizonyára annak is tudatában, hogy kritikájával kisebb feltűnést fog kelteni. Bár a beszámolók továbbra is kerülték a témát, később elmozdulás történt a nyílt titokként kezelt Erkel-műhely elfogadása irányába. 1879-ben, 12 évvel a *Dózsa György* bemutatója után a Pesti Napló már minden különösebb kommentár nélkül említette, hogy az opera népszerű *Fegyvertáncának* komponistája nem Erkel Ferenc, hanem ennek fia, Gyula; mindössze hozzátette: „kár, hogy e kiváló tehetség nem összpontosítja erejét egy önálló operában a helyett hogy genialis részleteket és mindig részleteket ír.”¹⁰ A *Névtelen hősök* 1880-as bemutatója után a Fővárosi Lapok jelezte idegen kezek közreműködését, azonban a felmentést is megfogalmazta, mondván: „mindez nem tehet bennünket szűkmarkúakká az elismerésben ama kitűnő férfú iránt, kivel a gondviselés jó kedve ajándékozta meg a hazai zeneművészetet.”¹¹

⁵ „Némi rövidítés előnyére válnék. Így a balettnek harmadrésze is untig elegendő lenne, a háromszín kendőkkel.” Lásd *Hölgyfutár*, 1861. március 12., 248.

⁶ A balett hosszúságát mindenütt kifogásolták, de a táncok idegen szerzőségéről ekkor még csak a Pester-Ofner Zeitung írt, nevet azonban nem adott meg: „Die Musik hierzu ist von Erkel Sohn.” Vö. *Pester-Ofner Zeitung*, 1861. március 12.

⁷ Ábrányi elmesélése szerint az ekkor mindössze 15 éves Erkel Sándor a *Bánk bán* bemutatóján cimbalmosként működött közre. Vö. Id. Ábrányi Kornél, *A magyar zene a 19. században* (Budapest: Rózsavölgyi, 1900), 298. (továbbiakban Ábrányi/ *A magyar zene*), valamint uő, *Erkel Ferenc élete és működése (Kulturtörténelmi korrajz)* (Budapest: Schunda V. József, 1895; továbbiakban:), 120.: „Sándor, a már akkor dús tehetséget elárult fia segített rajta, kinek elég volt csak az intenciót megértenie s egy pár rövid hét alatt teljesen beletalálta magát s általános feltűnés mellett jó ideig ő volt ez operában a figyelem egyik fő tárgya az új hangszerrel.” Vö. még a Pester Lloyd 1861. március 12-i cikkét a cimbalomról: „zum ersten Male im Orchester eine effektsvolle Verwendung fand, und von einem Sohn Erkel's sehr brav gespielt wurde.”

⁸ *Pester Lloyd*, 1862. június 28.: „In Bezug auf einheitlichen Styl, Lebensfrische und künstlerische Logik halten wir den ersten Akt für den Bedeutendsten, während es den An schein hat, als ob neben den vielen erhebenden Hauptschönheiten der beiden übrigen Akte der Komponist in der instrumentalen Ausarbeitung einiger Nebenpartien nicht seinem Genius allein gefolgt wäre, wenn auch die helfenden Hände zu diesem Genius sehr nahe verwandt sein mögen. Vielleicht werden wir einst diesen Umstand mehr segnen als jetzt, und das Sprichwort bewahrheitet finden, daß der Apfel nicht weit vom Stamme fällt.”

⁹ A hangszerelés szokásos módon csupán az accompanatókban teljes egészében autográf. Ezenkívül részben Erkel kézírása a 2. felvonás Sarolta-áriájának és e felvonás zárókórusának instrumentációja. Vö. Somfai László, „Az Erkel-kéziratok problémái”, in Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.), *Az opera történetéből* (Budapest: Akadémiai, 1961), 125–127. (= Zenetudományi Tanulmányok 9) (Továbbiakban Somfai/ *Erkel-kéziratok*)

¹⁰ Vö. *Pesti Napló*, 1879. április 24. Idézi Legány mj., 89.

¹¹ Vö. *Fővárosi Lapok*, 1880. december 5. Idézi Legány mj., 111.

E korabeli híradások ellenére a zenetörténeti munkák nem bocsátkoztak bele a szerzőség firtatásába. Erkel első életrajzírói, id. Ábrányi Kornél és Isoz Kálmán nem hozták szóba, jóllehet az operák műhelytitkairól mindketten sokat tudhattak.¹² Az 1910-es Erkel-centenáriumra kiadott, színvonalas zenetörténeti tanulmányokból összeállított *Erkel Ferencz Emlékkönyv* is csupán érintőlegesen kezelte a témát – a *Névtelen hősök* kapcsán felerősödött suttogásokra hivatkozva Kereszty István a legkisebb Erkel fiúnál érdeklődött testvérei esetleges szerepéről: „Fölemlítettem, hogy a *Névtelen hősök* Wagner-stílusú megnyitója után, tudva, hogy a bayreuthi mester utolsó zeneírásmódjáért Erkel nem tudott lelkesülni, sokfelé suttogták, hogy fiai erősen beledolgoztak apjuk utolsó műveibe.” Erkel Istvánt érezhetően kényelmetlenül érintette Kereszty kérdése. „»Csak hangszerelni segítettek« feleli erre Erkel István, »ez kötelességük is volt; de zenei gondolatot, témát vagy alakítást nem toldottak atyjuk művébe.« Tagadását el kell fogadnunk hitelesnek – írja némiképp kételkedőn Kereszty –, hiszen igenlő felelete sem vont volna le semmit családjá dicsőségéből.”¹³ Három évtizeddel később, az Erkel-leszármazottak újabb nemzedéke, Erkel Gyula két fia, Sándor és Jenő, valamint Erkel László leánya, Erkel Ilona már fesztelenebbül nyilatkozott a Magyar Nemzet olvasótáborá előtt az egykori műhelymunkáról. Erkel Jenő így emlékezett: „Édesapánk sokat örökölt nagyapánk tehetségéből és zenei rátermettségéből. Ő népszínművek zenéjét szerezte, és hangszerelte nagyapánk jó néhány művét, mint az *István király*, a *Brankovics György* operákat, és rengeteg magyar nótát komponált Blahánénak, akinek a legkedvesebb zeneszerzője volt.”¹⁴

A természetesség, amivel Erkel Jenő apja szerepéről beszél, azt sugallná, a családi műhelymunka tényét ekkorra széles körben elfogadták. Kutatások azonban továbbra sem láttak napvilágot. Talán épp azért, mert Erkel szerzői partitúrái 1913-tól kivétel nélkül hozzáférhetőkké váltak a Nemzeti Múzeum gyűjteményében,¹⁵ és a gyakran igen jól elkülönülő kézírások láttán még az is elképzelhetőnek tűnhetett, hogy a kisegítők közreműködése túlment a hangszerelésen. A feltevéseket az Erkel fiúk tanítványi körén keresztül terjedő híradások csak megerősíthették. A szerzőség problémáját nem csak Major

¹² Vö. Ábrányi/ *Erkel*; Isoz Kálmán, „Erkel Ferenc”. *Budapesti Szemle* 1910, 38/408 (különlenyomat), 446–454. (Továbbiakban Isoz/ *Erkel*)

¹³ Vö. Kereszty István, „Az Erkel-család krónikájához” in Fabó Bertalan (szerk.), *Erkel Ferencz Emlékkönyv. Születésének századik évfordulójára* (Budapest: Pátria, 1910), 108. (Továbbiakban Fabó/ *Erkel emlékkönyv*)

¹⁴ Lásd Erkel Jenő a Magyar Nemzet 1942. augusztus 25-i számában Polgár Géának adott interjút („Beszélgetés Erkel Jenő újpesti otthonában”). A cikket közli D. Nagy András, „Epizódok az Erkel család életéből”, in Bónis Ferenc (szerk.), *A nemzeti romantika világából* (Budapest: Püski, 2005), 53. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

¹⁵ Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 85. A szerzői kéziratokhoz való hozzáférés egyébként nem lehetett akadálymentes. Legalábbis 1911-ben még erről számol be Isoz Kálmán, a *Bátori Mária*, 1904 óta a Nemzeti Múzeum állományában lévő autográf partitúrája kapcsán: „Igaz, hogy csak igen sok utánjárás és fáradtság árán lehet úgy a szövegművekhöz, mint a zenekari vezérművekhez jutni.” Vö. Isoz Kálmán, „Egressy Béni első dalműszövegműveiről”, *Zeneközlöny* 1911, 9/16–17. sz. (különlenyomat), 3.

Ervin 1947-es, bibliográfiai kísérletnek nevezett, ám tulajdonképpen nagyon adatgazdag műjegyzéke, az első tudományos igényű Erkel-műjegyzék sem érintette¹⁶ – a hagyaték első számbavételekor egyébként is korai lett volna –, de még a modern zenei filológia képviselőjeként színre lépő fiatal Somfai László is úgy érezte, magyarázkodnia kell az Erkel-műhely „elégge nem leplezhetően kényelmetlen kérdésének” napirendre tűzése miatt: „szabad-e a forráskutatás hűvös tárgyilagosságával vizsgálni egy máig ennyire élő, tisztelettől övezett, zenetörténetünk egyik legbecsesebb értékévé lett alkotói mű létrejöttének intim, és alapjában véve talán másodrangú fontosságú részleteit?” – írja 1961-es úttörő tanulmányának bevezetőjében.¹⁷ Somfai ugyanis a sok éve elodázott szembesítésre vállalkozott ekkor, és találgatások, suttogások értelmezése helyett szisztematikus vizsgálat tárgyává tette Erkel szerzői kéziratait. A vegyes lejegyzésű kottaoldalak írásrétegeinek elkülönítése alapján úgy látta: „a 60–70–80-as években bemutatott Erkel Ferenc-operák többé nem teljes egészében saját kompozíciói, hanem azoknak több-kevesebb része (semmi esetre sem elhanyagolható százalék) ezután már fiai, vagy mások tehetségéből, ízléséből fakad. [...] A »kompozíciós műhely« meghatározás persze számtalan árnyalatot takar. Az 50-es években (nagyjából a *Bánk* és *Sarolta* kompozíciójáig bezárólag) a külső segítség alig lépi túl a zenetörténetben egyáltalán nem ritka famulusi, tanítványi közreműködés mértékét. [...] A külső beavatkozás akkor kezd jelentősebbé válni, midőn (talán már a *Saroltában*, de legkésőbb a *Dózsában*) egy-egy részhez elkészített vázlatait gyakrabban bízta fiainak valamelyikére.”¹⁸ A szerzői partitúrákban Somfai négy anonim kisegítő mellett Erkel három fia – Erkel Gyula (1841–1909), Erkel Elek (1842–1893) és Erkel Sándor (1846–1900) –, valamint a nemzeti színházi első fuvolista és zeneszerző, Doppler Ferenc (1821–1883) kézírását azonosította. Közülük a legtehetségesebb hangszerelőnek tartott Erkel Gyula vállalt a legtöbbet, írása a *Bánk bántól* az *Ünnepi nyitányig* minden színpadi mű kéziratában előfordul. Szintén a *Bánkkal* kezdődött, és a *Dózsa Györgytől* vált rendszeressé Erkel Sándor közreműködése. Doppler Ferenc az *Erzsébet* 2. felvonásának hangszerelésében segítette ki „a már ekkor (és különösen ilyen kényszeredett kompozíción) lassú tempóban dolgozó mestert; a *Salvator Rosában* pedig önállóan instrumentálta E. F. dallamait”.¹⁹ A Somfai által Anonim1-ként számon tartott kisegítő a *Bánk bán*, Anonim2 a *Sarolta* és a *Dózsa György*, a népszínművek terén tapasztalt Erkel Elek a *Névtelen hősök* szerzői partitúrájának kidolgozásában vett részt. Utóbbiak Somfai szerint mindhárman hangszereltek is a másolás

¹⁶ Vö. Major mj.1.

¹⁷ Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 81–82.

¹⁸ Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 81., 155–156.

¹⁹ Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 98.

mellett, míg Anonim³ és Anonim⁴ valószínűleg kizárólag másolási feladatokat kapott Erkelről.²⁰

Somfai László az Erkel-művek szerzőségét tárgyaló jövőbeli kutatások kiindulópontjának szánta dolgozatát, „talán egy hosszúra nyúló polémia első téglájának, melyben [a tanulmány] megállapításainak egy része egészen biztosan módosulni fog. [...] Talán idő előtt, fehér foltokkal, megoldatlan problémákkal közreadott munkánknak egyedüli mentsége – írja a bevezetőben –, hogy Erkel művészetének, az öregkorában kialakuló »zeneszerzői műhely«-nek új alapokra fektetett kutatása – legyen bár e feladat buktatókkal teli – tovább nem halasztható adósságunk.”²¹ Az érdemi vita azonban elmaradt. Az autográfálemzések következtetéseit már Bónis Ferenc 1965-ös Erkel-lexikoncikke,²² Major Ervin 1969-es „második bibliográfiai kísérlete”²³ és Legány Dezső 1972-ben lezárt Erkel-műjegyzéke elfogadta, akárcsak Németh Amadé 1979-es Erkel-életrajza és 1987-es magyar operatörténete.²⁴ Legány Dezső *Grove*-lexikonba írt 1980-as (azonos szöveggel 2001-ben újra kiadott) Erkel-szócikke²⁵ a kompozíciós műhely problémáját a nemzetközi szakmai nyilvánosság elé tárta, és rövid műlistájában tételesen közölte a fiúk, illetve Doppler Ferenc közreműködésének mibenlétét: hangszerelés (orchd.), közös komponálás (collab.), többnyire önálló kivitelezés (lásd *István király*), csupán az anonim kisegítők szerepének ismertetését mellőzte.²⁶ Bónis Ferenc a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* tíz éve megjelent

²⁰ Az anonim kézírásokról lásd még 25. oldal.

²¹ Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 82.

²² Bónis Ferenc, „Erkel Ferenc” in Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: *Zenei lexikon*. Átdolgozott új kiadás. Főszerkesztő Bartha Dénes, szerkesztő Tóth Margit, Budapest: Zeneműkiadó, 1965, I. 575.

²³ Major Ervin, „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”, in Bónis Ferenc (szerk.), *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968), 11–43. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok). (Továbbiakban Major mj.2)

²⁴ Vö. Németh Amadé, *Erkel* (Budapest: Gondolat, 1979. Második javított, bővített kiadás) (= Zenei Kiskönyvtár) (továbbiakban Németh/ *Erkel*); uő: *A magyar opera története kezdetektől az Operaház megnyitásáig* (Budapest: Zeneműkiadó, 1987) (továbbiakban Németh/ *A magyar opera története*). Lásd például az Erkel-életrajzban az *Erzsébet* elemzésénél írottakat (101. oldal): „Már következő művében, az *Erzsébet* című opera második felvonásában kimutatható egy »zeneszerző műhely« ténye. A »kényelmetlen« és némiképp »bálványromboló« jelenségre Somfai László cikkei vetnek fényt. Vele együtt valljuk, hogy »joga, sőt kötelessége az utókornak, hogy élete legértékesebb, legmaradandóbb részéről, kompozícióiról mindent a lehető legpontosabban megtudjon, – különösen akkor, ha az új kutatások éppen olyan sokat vitatott kérdésnek helyesebb szemléletéhez vezetnek, mint amilyen például Erkel Ferenc utolsó operáinak különös, ellentmondásoktól egyáltalán nem mentes stílusa”. Lásd Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 82.

²⁵ A közös munkáról Legány itt csupán Erkel Ferenc-, E. Gyula- és E. Sándor-szócikkében ejt szót, E. László esetében ezt nem említi. Mint fentebb láttuk, Lászlóval kapcsolatban nem fogadta el Somfai feltételezését. Vö. Dezső Legány, „Erkel”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), vol. 6, 230–234, és második kiadás, 2001, vol. 8, 295–300.

²⁶ Lásd többek között *Két pisztoly*: „collab. F. Doppler”; *Székely leány Pesten*: „collab. K. Huber”; *Salvator Rosa*: „collab. F. and K. Doppler”; *Erzsébet*: „collab. F. and K. Doppler”; *Bánk bán*: „orchd with G. and S. Erkel”; *Sarolta*: „mainly orchd G. Erkel”; *Dózsa György és Brankovics György*: „collab. G. and S. Erkel”; *Névtelen hősök*: „collab. G., S., E. and L. Erkel”(az L. rövidítés Lászlóra vonatkozik, csupán neki van szócikke a *The New Grove*-ban); *István király*: „mainly G. Erkel”; továbbá lásd még *I. Király-himnusz*: „collab. S. Erkel”; *Buzgó kebellet*: „composed S. Erkel”; *Ünnepi nyitány*: „mainly by G. Erkel”. Vö. Legány „Erkel” szócikk (25. jegyzet) 1980: 233., illetve 2001: 298.

második kiadásának Erkel Ferencről és Gyuláról írt szócikkeiben szintén jelezte a szerzőség problematikus voltát.²⁷

Ha polémiára nem is került sor, a Somfait követő elemzők – így Legány Dezső és nyomán Bónis Ferenc – bizonyos mértékig szelektáltak és óvatosságra intettek. A közös munka vonatkozásában Legány álláspontja már műjegyzéke oldalain sem volt teljesen egyértelmű: egyfelől átvette Somfai eredményeit, ezekre hivatkozott, sőt, a *Két pisztoly* 1961-ben még lappangó vegyes lejegyzésű autográf partitúrájának első feldolgozásakor azok szellemében döntött Erkel szerzőségéről. Másfelől, a műjegyzék más tételeinek szövegezésekor a műhelyszerű munka megismerhetőségével kapcsolatos kételyeinek adott hangot. Fenntartásai az idők során egyre erőteljesebbekké váltak, anélkül, hogy újabb forráskutatások ezeket igazolták volna.²⁸ Az Erkel-műhelyről kialakult véleményét a *Névtelen hősök* kapcsán a következőképpen foglalta össze: „Egyáltalán fiait ebben az időben már nagyon elfoglalta saját munkájuk, és mind nehezebben tudtak időt szakítani a közreműködésre apjuk új műveinek kidolgozásában. Erkel kései operáival kapcsolatban emiatt olvashatunk a sajtóban időről-időre arról, hogy elkészült valamelyik felvonással vagy akár az egész operával – mégis évekkel utóbb került az új opera színre. Ezek az »elkészülések« azt jelenthették, hogy Erkel Ferenc megírta a vázlatokat: az énekszólamokat és a hangszerelési útmutatásokat, beindítást, néhány főbb effektust. Fiai azonban ugyanakkor nem jutottak hozzá a kidolgozáshoz vagy a jelentékeny mértékben kidolgozott partitúra kitöltéséhez, és a folytonos javítások miatt szükségessé vált letisztázáshoz. Somfai kutatásai során a *Névtelen hősök*ben talán emiatt talál csak az utolsó felvonásban Erkel Elek keze nyomára: Erkel Ferenc nem győzi kivárni másik két fiának további segítségét, ezért Eleket is munkára bírja. Ezzel függhet össze egy további, eddig ki nem derített személy kisebb közreműködése is a IV. felvonásban; énekszólamot ír [sic!] a finale egy részében.”²⁹ E felfogással némiképp disszonálnak a műjegyzék azon részletei, melyekben Legány, jogosan, arra figyelmeztet, hogy az operáknak számos általunk nem ismert, időközben elveszett, elkallódott előzménye lehetett: „vázlatfüzetek, első megfogalmazások, félig-meddig kész részletek, eredetileg más célra írt számok.” Véleménye szerint: „Az operák keletkezésének történetében sok erre utaló nyom akad”.³⁰ Ilyen példaként tárgyalja részletesen a *Dózsa György* első felvonását lezáró himnuszt is, mely Sándor lejegyzésében került be az opera

²⁷ Az anonim kisegítőkről ő sem számolt be, és Erkel Sándorról, valamint Lászlóról írt rövid szócikkeiben nem tért ki az apjukkal végzett közös munkára. Vö. Ferenc Bónis, „Erkel”, in Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil (Kassel – Stuttgart: Bärenreiter – Metzler, 2001), vol. 6, 429–435. hasáb. Az MGG első kiadásának vonatkozó kötete 1954-ben jelent meg. Az Erkel-szócikket Bartha Dénes írta, aki a szerzőség kérdésével értelemszerűen nem foglalkozott.

²⁸ Ez az elmozdulás az Erkel-centenárium alkalmával írt nagy tanulmányában egyértelműen tetten érhető. Vö. Legány Dezső, „Örökségünk Erkel Ferencről. I–II.”, *Muzsika* 1993. július–augusztus, 13–18., 12–17.

²⁹ Vö. Legány mj., 108.

³⁰ Legány mj., 10.

szerzői partitúrájába, írásképe nem kelti tisztázatlan benyomását, ám a *Dózsa György* bemutatója előtt két évvel készült litografált kóruszólamai és ének–zongora-letétje alapján egyértelműen Erkel Ferenc szerzeménye: a himnusz forráshelyzete „óvatosságra int – az *István király*ig – minden olyan részlet esetében, amely kizárólag, vagy majdnem kizárólag Erkel valamelyik fiának kézírásában maradt fenn. Jelenleg – kivételektől eltekintve – nem lehet eldönteni, hogy egy-egy ilyen részlet valamelyik fiú hangszerelése vagy kompozíciója-e, vagy pedig csupán másolása. Talán éppen az utóbbi okból nem lelhető fel e részletekben Erkel Ferenc keze vonása avagy található meg csak igen kis mértékben. Ha történetesen Erkel Ferenc nem mutatta volna be ezt a himnuszt 1865-ben, és az akkori betanításhoz nem készült volna ének–zongora-letét, a partitúra alapján a kutató aligha hinné, hogy ez nem Erkel Sándor, hanem Erkel Ferenc műve.”³¹

Legány Dezső számára fontos lehetett épp a *Dózsa György* esetében megragadni az alkalmat, hogy elbizonytalanítson az autográf írásképe által sugallt szerepek tekintetében. Somfai László értelmezésében ugyanis ez az opera határvonalon áll, a *Dózsa Györggyel* kezdődően a külső beavatkozás mértéke már valóban jelentőssé vált. Természetesen Somfai sem zárta ki, hogy „azokhoz a jelenetekhez is, melyek Gyula kidolgozásában maradtak meg, lehettek (vagy legalábbis részletekben voltak) Erkel Ferenc-vázlatok”, de ő szinte bizonyosra vette, hogy „nagyobb összefüggő egységek komponálását fiára bízta”.³² Sőt, a harmadik felvonásról – melyet „a legkevesebb invencióval kidolgozottak” tartott – úgy vélte, éppen azért ez az „opera leggyengébb része, mert csak kis részben Erkel Ferenc kompozíciója”,³³ „talán csak Zápolya áriája és a finálé Erkel saját alkotása.”³⁴ E megállapítások kvázi cáfolataként hozza fel Legány a műjegyzék oldalain az első felvonást záró himnusz példáját, 1993-as tanulmányában pedig épp a *Dózsa*-val kapcsolatban érvel még határozottabban – jóllehet az általánosságok szintjén maradva – Erkel szerzősége mellett: „Az opera kéziratát az Országos Széchényi Könyvtár őrzi Erkel Ferenc s két fia: Gyula, kisebb mértékben Sándor és egy ismeretlen közreműködő autográfjaként. Ez ne tévesszen meg senkit. A szerző feltétlenül Erkel Ferenc volt. Két fia legfeljebb másolóként vagy az ő utasítása szerint és ellenőrzésével végzett hangszerelés egy részében működött közre. Sem Gyula, sem Sándor nem tudott önállóan operát írni, az utolsó opera, az *István király* után egyikük sem mert vállalkozni operakomponálásra.”³⁵ Legány szerint nehezen képzelhető el Erkel Gyuláról – aki az *István király* bemutatója után még 24 évet élt „de mihelyt apja nem tartotta rajta a

³¹ Legány mj., 89.

³² Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 137.

³³ Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 137.

³⁴ Vö. Somfai László, „Erkel »zeneszerzői műhely«? Erkel Ferenc kései stílusának néhány kérdéséről”, *Muzsika* 1960. november, 20.

³⁵ Legány, „Örökségünk Erkel Ferencről II.”, 13.

szemét, egyáltalán nem tudott operát írni, és zenekari műként is sokkal nívótlanabbat komponált, mint apja ellenőrzésekor” –, hogy valóban oly mértékben lett volna felelős az opera kidolgozásáért, illetve komponálásáért, mint ahogyan ezt a fennmaradt források sugallják.³⁶

Kétségtelen, hogy az idegen bejegyzés nem bizonyítja automatikusan az idegen bejegyző szerzőségét. Erre természetesen Somfai László is többször tett utalást 1961-es kéziratelemzésében. A *Dózsa György* Legány Dezső által kiemelt himnuszát, az autográf tanúsága ellenére, maga is Erkel Ferenc műveként vette számba, s már ő is feltételezte, hogy előkerülhetnek Erkeltől olyan kompozíciós anyagok, melyek a kisegítők munkájának alapjául szolgálhattak. Ezekkel azonban nem számolhatott komolyan akkor, amikor a szerzőségről kellett nyilatkoznia. A kompozíciós folyamatnak az idő tájt csak kisszámú primer dokumentuma volt hozzáférhető, így kézen fekvő volt feltételezni, talán nagyobb számban nem is léteztek.³⁷ Somfai elsődleges célja egyébként is más volt: végre világosságot kellett teremtenie az autográfok ügyében, számba kellett vennie a közreműködőket, és őszintén számot vetnie közreműködésük tényével, még akkor is, ha ez kegyeletsértőnek tűnhetett.³⁸

1.2 A DISSZERTÁCIÓ FELÉPÍTÉSE

A forrásanyag az utóbbi években kibővült, s ez megteremtette a feltételeket az Erkel-műhely kérdésének újragondolásához. Az Erkel-operák kritikai közreadásának előkészítése (*Bátori Mária* 1999–2001,³⁹ *Hunyadi László* 2002–2005), majd jelen témámhoz végzett további kutatásaim során a *Bánk bánnal* bezárólag feldolgoztam Erkel színpadi műveinek teljes nemzeti színházi és vidéki korabeli előadási anyagát is. E forrásokat a kutatás korábban nem

³⁶ Legány, „Örökségünk Erkel Ferencről II.”, 17. Hasonlóképp érvel Bónis Ferenc is az *MGG*-be írt szócikkében Erkel Gyula kompozíciós tevékenységének ismertetésekor: „Wichtiger war allerdings Erkel's zunehmende Beteiligung an der Ausarbeitung der späten Werken seines Vaters seit dessen Oper *Bánk bán*: darunter Teil-Instrumentierungen, die Komposition der Ballett-Einlagen und schliesslich die selbstständige Arbeit anhand der Skizzen des Vaters. Gyula Erkel hat ohne väterliche Aufsicht nie eigene Opern oder andere größere Werke geschrieben, und vermutlich hat Ferenc Erkel auch zu Kompositionen Vorlagen geliefert, die nur in Gyulas Handschrift erhalten sind.” Vö. Bónis, „Erkel”, 433–434. hasáb.

³⁷ A *Dózsa György* kapcsán idézett állásfoglalása mellett jellemző a *Sarolta* elemzését követő összefoglalása is: „A kompozíció végső formábaöntése során tehát Erkel Ferenc általában maga írta le az üres partitúra-oldalakra az énekszólamot, – néha a hangszerelésre, a kísérő szólamokra is utal egy-egy »minta-ütem« felvázolásával. Nem tudjuk, hogy a *Sarolta* esetében voltak-e zongorakivonatvas vázlatok Erkelnek, hogy tehát Gyula és Anonim2 maguk komponálták-e a kíséretet, a hangszerelést, vagy csak egyszerűen a meglévő dallamok, harmóniak instrumentációját végezték. – A partitúra apró javításainak, vázlatos jellegének következtében okkal hisszük, hogy összefüggő, számottevő *kidolgozott*, részletesen kimunkált vázlatok nem állottak előttük – inkább csak magának Erkel Ferencnek állandó jelenléte, szóbeli és írásbeli kritikája, javításai biztosították, hogy fiai »ne csináljanak mást«, mint amit adott esetben maga is tette.” Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 127.

³⁸ „Az Erkel Ferenc személyével kapcsolatban elkerülhetetlen bizonyos fokú »bálványrombolást« ellensúlyozza-e a művei hiteles szövegében való tisztább látást ígérő tudományos munka értéke?” – teszi fel a kérdést a bevezetőben. Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 82.

³⁹ E munkát 1999-ben Dolinszky Miklóssal közösen kezdtem el, de végül önállóan végeztem el. A források feldolgozása és a munkapartitúra készítése eleve az én feladatomból volt.

tárta fel. Nem volt elérhető Erkel Gyula hagyatéka és a gyulai Erkel Múzeum újabban katalogizált állománya sem. Mindkettőből számos, a kompozíciós folyamatot dokumentáló vázlat és fogalmazvány került elő. Az újonnan megismert források más megvilágításba helyezték az autográfokat, de a szerzői kéziratok újbóli elemzése ettől függetlenül sem maradt eredmény nélkül. A *Bátori Mária* közreadásának munkálatai során csupán a későbbi kiegészítések szerzőségét tettem forráskritikai vizsgálat tárgyává. A legkorábbi befejezett alakot ebből a szempontból nem értékeltem, elfogadtam az Erkel-kutatás Somfai László autográfelemzése által is megerősített álláspontját, miszerint ez az opera teljes egészében Erkel szellemi produktuma. A *Hunyadi László* szerzősége a La Grange-ária áthangszerelt változata, valamint néhány további kisebb beavatkozás kivételével egyértelműnek mutatkozott az újabb források ismeretében is.

A zeneszerzői műhelymunka kezdetét Somfai László a *Salvator Rosa* (1855) melodráma és az *Erzsébet* (1857) alkalmi opera komponálásánál jelölte ki. A kezdetet Legány Dezső később a *Két pisztoly* (1844) munkálataival kapcsolatban tizenhárom évvel korábbra datálta. A *Bátori Mária* és a *Hunyadi László* kritikai kiadásának lezárását követően célszerűen tűnt Somfai és Legány hipotézisének felülvizsgálatával folytatnom kutatásaimat. Legány hipotézisét elvetve, Erkel teljes népszínműtermésének forráselemzése alapján arra a következtetésre jutottam, hogy műhelymunkára – melyre a népszínművek egyébként megfelelő terepet biztosíthattak volna – a *Két pisztoly*ban sem Doppler Ferencsel (ahogyan Legány feltételezte), sem mással együttműködve nem került sor. Úgy véltem, erre csak a (valóban) Dopplerrel közösen kidolgozott 1857-es *Erzsébet* opera második felvonása adott legkorábban alkalmat. A népszínművek szerzőségével kapcsolatos álláspontom azóta sem változott. Ámde mikor Erkel autográf partitúrái és az újabban megismert kompozíciós dokumentumok vizsgálata során szerzett tapasztalatok birtokában visszatértem a *Bátori Mária* szerzői kéziratának vizsgálatához, fel kellett ismernem, hogy a partitúra – korábban már Somfai által is észrevételezett – többretegűsége nem kizárólag Erkel többfázisú munkamódszerét tükrözi: a közös munka már a zeneszerző első operájának kidolgozása során szerepet kapott.

A disszertáció Erkel színpadi műveinek szerzőségi kérdéseit a *Bánk bán* által képzett választóvonalig tekinti át: lényegében a műhelymunka kialakulásának folyamatát kíséri végig az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben (III. fejezet), majd az *Erzsébet*ben (IV. fejezet). Az Erkel-életmű újabban kiegészült forráskészletének számbavétele után (II. A kompozíciós folyamat főforrásai) a darabok kronológia rendjében haladva külön alfejezetek foglalkoznak a *Bátori Mária* (III.1) és a *Hunyadi László* (III.2) forrásértékelésével és változatainak

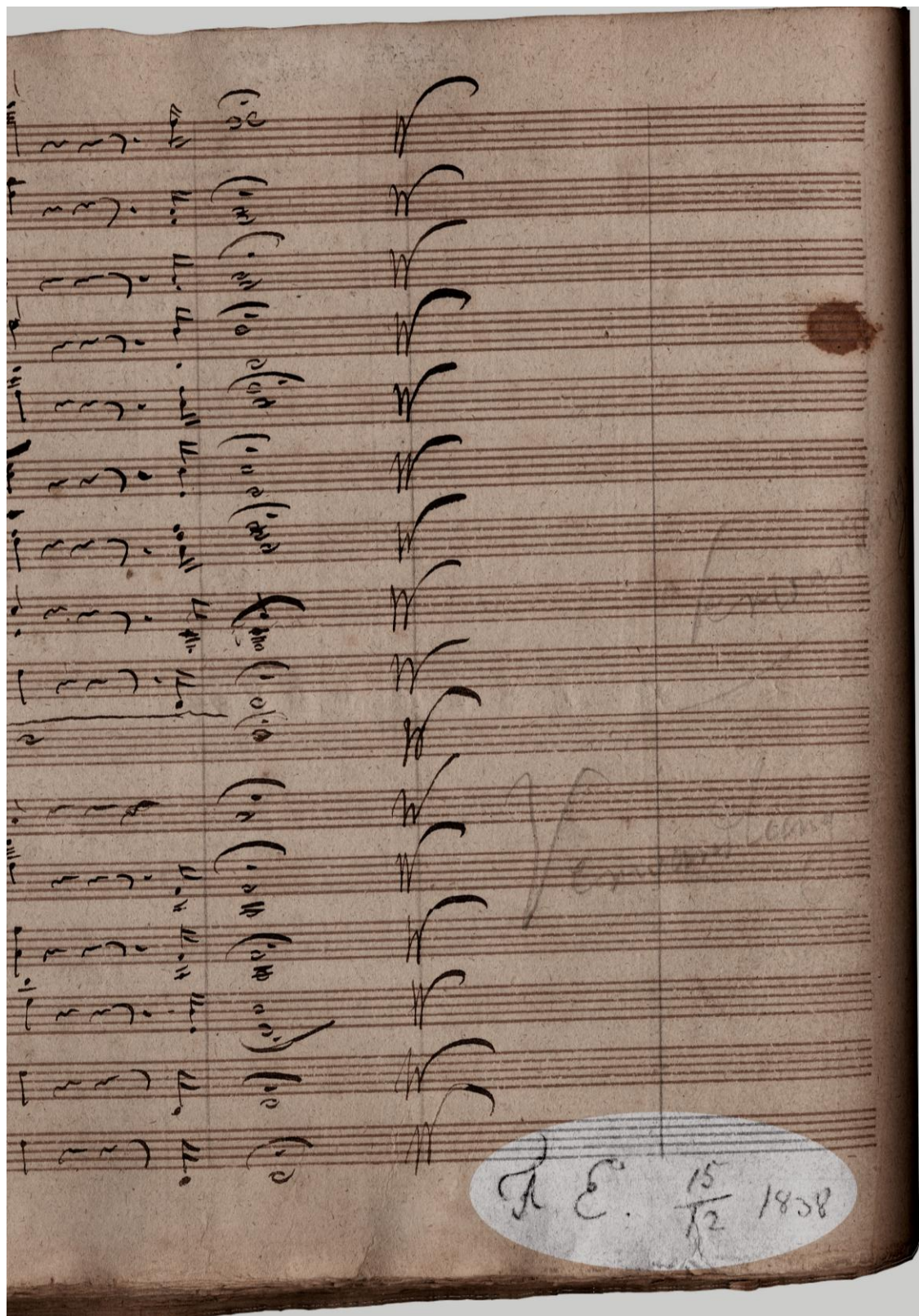
szerzőségével, egyúttal a közreadás problémáival is. Ezt követi Erkel 1844–1846-ban szerkesztett népszínműveinek forráselemzése (III.3). Kiemelten foglalkozom itt a *Két pisztoly* vegyes lejegyzésű szerzői kéziratával, melyben Legáný Dezső a műhelymunka elindulását vélte felfedezni. A népzene kutatásban elejtett szálat vesz fel Erkel népszínműbetéteinek dallamvizsgálata – a dallamok eredetére vonatkozó adatokat egy incipites jegyzék összegzi. Mindezek alaposan átformáják Erkelnek a népszínművekkel kapcsolatos attitűdjéről alkotott eddigi képünket. A fejezetet a *Salvator Rosa* rövid tárgyalása zárja (III.4). A melodráma első két számának vegyes lejegyzésű, Erkel és Doppler Ferenc kézírását őrző oldalai láttán Somfai László az Erkel-műhely történetében bekövetkezett fordulópontot akár itt is azonosíthatta volna. Csupán a munka mennyisége miatt tette ezt a két évvel későbbi üdvözlő „díszmű” munkálatainak idejére.⁴⁰ Magam is úgy gondolom, hogy az *Erzsébet* határvonalon áll. A cezúra kétségtelenül nem akkora, mint ahogyan ez annak idején Somfai Lászlónak tűnhetett. Ám ő a *Két pisztoly* vegyes lejegyzésű szerzői kéziratát még nem ismerhette. Ráadásul ez az együttműködés éppúgy illeszkedett a színházi milieu napi rutinjába, mint a *Bátori Máriában*. Mindkét esetben a szorító határidő által kikikényszerített közös rohammunkáról volt szó, olyan helyzetről, amelyre Erkel nem készülhetett fel. Másfelől kétségtelen, hogy a Doppler Ferencel folytatott együttműködés pozitív tapasztalata a későbbiekben megkönnyítette Erkel számára a külső segítség igénybevételét. Az *Erzsébet* után önállóan kidolgozott színpadi mű nem hagyta el alkotói műhelyét.

Az opera különleges státusán túl az *Erzsébet* önálló tárgyalását kézenfekvővé teszi a forráshelyzet is. Ez a zeneszerző legkorábbi színpadi műve, amelynél egyes részletekhez, számokhoz kompozíciós dokumentumokkal rendelkezünk.⁴¹ A szerzőség és a közös komponálás módszerének vizsgálatát itt tehát a források összehasonlító elemzésével végezhetjük. Miután kevésbé ismert operáról van szó – melynek csupán második felvonását jegyzi Erkel – a fejezetet az opera szereplőinek, szerkezetének, cselekményének és számainak rövid ismertetése, valamint az ellentmondásoktól nem mentes recepciótörténet ismertetése vezeti be (IV.1). Ezt követi a forrásanyag: az autográf és korabeli játszópéldányok (IV.2.1), valamint a kompozíciós dokumentumok (IV.2.2) leírása és rövid értékelése, majd magának a kompozíciós folyamatnak az elemzése (IV.3). Utóbbi rész a fennmaradt vázlatok, illetve fogalmazványok mentén tagolódik. A közös munka folyamatát

⁴⁰ „A *Salvator Rosa* – és még inkább a két évvel később bemutatott *Erzsébet* – fordulópontot jelent Erkel Ferenc zeneszerzői „műhelyének” történetében. – írja – Ezúttal ugyan még csak alkalmi, vagy megnevezetten másokkal közösen készült darab kapcsán, de mindenesetre lemond arról az igényről, hogy a kompozíció munkáját teljes egészében maga végezze.” Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 112.

⁴¹ A *Bátori Mária* tervezett Király-áriájához készült vázlata és a végső forma között csak apró egyezések vannak. A vázlatról lásd 28. oldal.

kizárólag azokban a számokban vizsgálom, amelyekhez valamilyen kompozíciós dokumentummal rendelkezünk. A No. 8-al így csupán érintőlegesen, a *No. 10 Final*éval pedig egyáltalán nem foglalkozom. Az első alfejezet (IV.3.1 *Koldusok kara*) két apró részvázlat és az autográf vegyes odalai alapján a munka átadását, a két közreműködő viszonyát elemzi. Három különálló rész (IV.2–4) foglalkozik az Erzsébet–Lajos duett (No. 7) egyes formaegységeinek komponálásával. Mindhárom egység különböző esetet képvisel: a scenát Erkel egy személyben jegyzi és ennek előzménye épp a rendelkezésünkre álló első lejegyzésű folyamat dallamvázlat lehetett (IV.3.2); a duett cantabiléját Doppler Ferenc hangszerelte egy alaposan kidolgozott zongora-letét típusú fogalmazványból (IV.3.3); a *No. 7 Cabaletta* szintén Doppler hangszerelése, ennek viszont mindössze a dallamvázlatát ismerjük, és csak feltételezni tudjuk, hogy *Vorlage*ként ezúttal is Erkel fogalmazványát használhatta Doppler (IV.3.4). A fejezet utolsó egységében (IV.3.5) Gunda és Kuno duettje (No. 8) és Erzsébet áriája (No. 9) kompozíciós folyamatába kapunk betekintést egy rövid részvázlat, egy később elvetett zenei anyag dallamvázlata, valamint az ária utóbbi részben felhasznált zongoraletét típusú fogalmazványa és egy további, töredékként fennmaradt partitúrakezdeménye alapján. A disszertáció főszövegét összegzés (V. fejezet) zárja, melyet a felhasznált források, valamint a primer és szekunder irodalom bibliográfiája (VI. fejezet), illetve az illusztrációk jegyzéke követ. A függelékben dvd-mellékleten csatoltam az *Erzsébet* opera elemzett számainak autográf oldalait, valamint a *Hunyadi László* (VII.2) kritikai közreadásának partitúráját és szöveggönyvét.



Saverio Mercadante: *Eskü*. Erkel és Kirchlehner Ferenc hangszerelése az opera zongorakivonata alapján. Erkel autográf partitúrája a Nemzeti Színház kottatárából. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

II. A KOMPOZÍCIÓS FOLYAMAT ELSŐDLEGES DOKUMENTUMAI SZERZŐI KÉZIRATOK

Erkel fiataalkori zeneszerzői próbálkozásainak szerzői kéziratait nem ismerjük. Lehetséges, hogy nem a hagyományozódás véletlenszerűségének eredménye e forráshelyzet? Feltűnik ugyanis, hogy 1839-es *Albumlap* (L10)¹ címet viselő tizenkétütemes alkalmi zongoradarabját és befejezetlenül maradt *Begleitungs Stimmen zu den Csel Variationen* (L14) zongorára és vonóskvintettre szánt kompozícióját nem számítva, Erkel legkorábbi fennmaradt autográf partitúrája az 1840-ben bemutatott *Bátori Mária* kétkötetes vezérkönyve.² Ettől kezdve viszont csaknem az összes színpadi mű bemutatóra készült partitúrája rendelkezésünkre áll – csupán a társszerzőkkel szignált *Sakk-játék* (1853) pantomim, valamint a *Székelly leány Pesten* (1855) népszínmű zenei anyaga hiányzik.³ 1840 után hasonlóan jó a forráshelyzet a kisebb kompozícióknál is: mindössze négy olyan alkalmi mű és egy dal bemutatójáról tudunk, melynek kottás forrásai még nem kerültek elő.⁴

¹ Az L-számok a darabok sorszámai a Legány-féle műjegyzékben.

² Saverio Mercadante *Esküjének* (*Il giuramento*) Erkel Ferenc és Kirchlehner Ferenc által zongorakivonatból készített 1839-es hangszerelését, Erkel legkorábbi autográf partitúráját Legány (mj., 22–23) még nem ismerte. Jelenleg az OSzK Zeneműtárban található ZBK 174 jelzet alatt. Kirchlehner a 2. felvonás mintegy felének és a 3. felvonás teljes egészének hangszerelését végezte el. Kézírását a *Török Marsch Zuelmához* (OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 726; vö. Kocsi-Horváth Zsigmond: *Zuelma*, Nemzeti Színház bem. 1846. ápr. 13.), valamint *Ouverture Fantastique pour la Tragedie Medici* (OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1311) címmel ellátott partitúrái alapján azonosítottam. (Utóbbi esetében nem lehet szó Alessi Rine *Medici Katalin* című négyfelvonásos színművéről, mint ahogy az OSzK katalógusában ez megjelenik.)

³ A *Kegyenc* (1841) írt kísérőzene szerzőnév nélküli autográf kézírata – nemzeti színházi előadási anyagával együtt – elveszett. Súlypéldányát lásd OSzK Színház történeti Tár, N. Sz. K. 185. Létezéséről a bemutató színlapja (1841. szept. 6.) tudósít: „Új eredeti szomorújáték. Kegyencz. Szomorújáték 5 felvonásban. Írta gróf Teleki László. Zenéjét készítette Erkel F. nemzeti színházi karmester. Tánczot és csoportozatokat betanította Hasenhut úr nemzeti színházi balettmester”. A darabot 1931-ig összesen 21 alkalommal adták elő, 1941-ben átdolgozott változatát további 11-szer. Feltehetőleg utóbbi átdolgozás alkalmával kallódhatott el az autográf kézirat, melyet Major Ervin 1938-ban még látott. Vö. Major Ervin, „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”, in Bónis Ferenc (szerk.), *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968), 11–43, ide: 20., valamint Legány Dezső, *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 31. A *rab* (1845) és a *Debreceni rüpdök* (1845) újabban azonosított szerzői kéziratának részletes elemzését lásd Szacsvai Kim Katalin: „Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben”, in Kiss Gábor (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 2009* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2009), 191–244, ide 201–208, 238–241, valamint jelen dolgozat III.3.3 és 3.6. fejezet.

⁴ Lásd Legány műjegyzékének ismeretlen művei között: *Mékháshoz* (dal óvodásoknak, 1845?); két darab a Ferenc József 1852-es, illetve 1865-ös magyarországi látogatása alkalmából tartott nemzeti színházi

Az Erkel-autográfok nagy részét a színpadi művek vezérkönyvei teszik ki. Erkel legtöbb színpadi művének partitúrája többfunkciós kézirat, amely előbb a hangszerelés példánya volt, majd – előadási utasításokkal kiegészítve – nemzeti színházi vezérkönyvé lépett elő. A *Brankovics Györggyel* bezárólag Erkel maga vezette operáinak előadásait, és még akkor is szerzői kéziratából vezényelt, ha – mint első operái esetében (*Bátori Mária*, *Hunyadi László*, *Bánk bán*) – már szinte kezdetektől a nemzeti színházi másolt partitúra is rendelkezésére állt.⁵ Ezek a szerzői kéziratok nem mentesek a problémáktól. Az 1840-es évek gazdag színpadi terméséből az *Orgia-tánc* balettzene (1842), a *Hunyadi László* (1844), valamint négy népszínmű és egy dráma 1844-es (*A kalandor*, *Nemesek hadnagya*), 1845-ös (*Debreceni rüpfők*, *A rab*), illetve 1846-os (*Egy szekrény rejtelve*) szerzői kézírata, de még a *Bánk bán* feltehetőleg az 1840-es évek második feléből származó ún. „őspartitúrája” is tisztán autográf lejegyzésű.⁶ A kotta alaprétegében csupán a *Bátori Mária* (1840) és a két legkorábbi, 1844-es népszínmű, a *Két pisztoly* és *A zsidó* vezérkönyvében találunk idegen írást. Az 1850-es évektől azonban – attól kezdve, hogy Erkel mint zeneszerző hosszú hallgatás után újból jelentkezett a Nemzeti Színház közönsége előtt – többé egyetlen olyan színpadi zene sem hagyta el alkotói műhelyét, melynek komponálása során ne vett volna

díszelőadások számára: *Ferenc József császárt üdvözlő ének* (L44, vegyeskari mű, valószínűleg zenekari kísérettel, 1852) és *Diszinduló* (L57, zenekarra, 1865); továbbá *Csárdás* (L47, zenekarra?, 1853), a Nemzeti Színházat gyakran látogató Hildegard főhercegnő születésnapjára; végül *Jelige* (L65, a cappella férfikarra?, 1875) a Békésgyulai Magándalkör számára. Egy *Jelige* címmel ellátott mű kézírata újabban Erkel Gyula hagyatékából előkerült ugyan, de esetében nem zárható ki a másolatot készítő Erkel Sándor szerzősége sem, akinek hasonló című, máig ismeretlen férfikarát 1867. december 30-án az Erkel László által vezetett Gyulai Magándalkör hangversenyén, egyben a karnagy búcsúestjén adták elő. Vö. Sziklavári Károly, „Erkel Sándor, a zeneszerző”, in Bónis Ferenc (szerk.), *A nemzeti romantika világából* (Budapest: Püski, 2005), 141. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok). Legáný műjegyzékében még ismeretlen műként szerepel Erkelnek Wolfgang Amadeus Mozart d-moll zongoraversenyéhez (KV 466) szerzett kadenciája (L75). Ennek két külön változata az 1850–1860-as évekből Erkel Ferenc, illetve Gyula kézírásában jelenleg Erkel Gyula hagyatékában, valamint Gyulán található. Szintén ismeretlen műként jegyzi Legáný az *Orgia-tánc* balettzenét (L21/a), melynek autográf partitúrája Erkel Gyula hagyatékából került elő. A 12 oldalas kézirat két egymásba fűzött, B-dúr és Esz-dúr táncot tartalmaz, melyeket Erkel az első tánc ismétlése után rövid Codával zárt le. Az autográf vezérkönyvként is szolgált, erre utalnak Erkel későbbi, piros ceruzás előadási bejegyzései. Lásd még a darab bemutatójának színlapját (1842. febr. 1.): „Fáncsy Lajos rendező javára./ Előszőr:/ Dionysia./ Farsangi életkép 1842-ben:/ Élő alakok által ábrázolva 2 szakaszban; rendezte a jutalmazandó.” Ezen belül az „Élv-koszorú”-ban első helyen: „a) Orgia-tánc, el’adva a nemzeti színház összes táncszemélyzet által. Betanította Hasenhut úr, balétmester. Zenéjét írta Erkel úr, nemzeti színházi első karmester.” Legánýnál nem szerepel, Erkel Gyula hagyatékában volt a *Nelli-keringő*, egy betét Rossini *A sevillai borbély* című operájához; az 1858/1859-es autográf partitúra címfelirata: „Tempo di Valse”. A művet a szakirodalom mindaddig Erkel Gyula kompozíciójaként tartotta nyilván. Legáný 1993-as tanulmányában megemlíti, hogy 1863-ban Londonból kértek Erkeltől egy duettet a *Sevillaihoz*, de úgy tudja, ennek kézírata elveszett. Vö. Legáný: i. m. (28. jegyzet), II. 13. Érdemes megjegyeznünk, hogy Erkel Gyulának van egy fiatalkori „Nelli hercegnő” című bravúrdarabja. Vö. Legáný mj. (1. jegyzet), 70.

⁵ A *Brankovics György* 1–3. felvonás, a *Névtelen hősök* és az *István király* vezérkönyvében Erkel kézírása egyáltalán nem található.

⁶ A *Bánk bán* „őspartitúráját” elsőként Sziklavári Károly ismertette, lásd „Erkel-művek keletkezése nyomában”, in Bónis Ferenc (szerk.), *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* (Budapest: Püski, 2001), 56. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok). – Részletesen foglalkozom e forrással a *Bánk bán* vázlatanyagát feldolgozó készülő tanulmányomban. Az 1840-es évek kisebb művei közül a *Szózat* (L24) 1847-es ének–zongora-kivonata, az *Auf einer Ungarheide* zongorakíséretes dal (L38, 1845) és egy 18 ütemes alkalmi kompozíció, a *Kar Ének Pestalozzi Emlékünnepére* (L39, 1846) esetében rendelkezünk autográf-fal. Hiányzik többek között a *Szózat* 1843-as Erkel-féle megjelenítésének (L24) és az Egressy-féle változat hangszerelésének (L23) eredeti kézírata, továbbá a *Hymnusz* (L30) 1844-es szerzői partitúrája. Lásd még 47. jegyzet.

igénybe valamilyen formában segítőtársakat. Kisebb lélegzetű, többnyire alkalmi kompozícióinak kéziratai továbbra is tisztán autográfok,⁷ társszerzők bevonására kizárólag az 1853–1857 között bemutatott színpadi zenék (*Sakk-játék*, *Székely leány Pesten*, *Salvator Rosa*, *Erzsébet*) esetében kényszerült. Az 1850 utáni színpadi művek valamennyi szerzői partitúrája segítő kezek nyomát őrzi, legfeljebb egyes számokat vagy betétszámokat írt le önállóan Erkel. A *Salvator Rosa* (1855), valamint az *Erzsébet* (1857) vezérkönyvében számos helyen a hangszeres szólamokat, néhol a teljes partitúraoldalt Doppler Ferenc jegyezte be. A későbbi operák – *Bánk bán* (1861), *Sarolta* (1862), *Dózsa György* (1867), *Brankovics György* (1874), *Névtelen hősök* (1880), *István király* (1885) –, valamint a koronázás alkalmából előadott, négy szólistára, vegyeskarra és zenekarra komponált *Magyar Cantate* (1867) szerzői partitúrájában Erkel Gyula és Sándor, kisebb részben Erkel Elek, továbbá négy anonim közreműködő írása azonosítható. Anonim1 személye mindmáig ismeretlen; Anonim2-ben Somfai Erkel Lászlót (1844–1896), Legány Dezső Erkel Lajost (1850–1906) sejtette – utóbbit Legány Anonim4-el is összefüggésbe hozta;⁸ a *Hymnus* kopistájaként is jegyzett Anonim3-at Kocsi János nemzeti színházi első klarinétos személyében sikerült azonosítanunk.⁹

A vezérkönyvként használt szerzői partitúrák átfogó, szisztematikus filológiai vizsgálatát elsőként elvégző 1961-es Somfai-tanulmány óta az Erkel-életmű kottás forrásainak köre, mint jeleztem, különösen az utóbbi évek forráskutatásai nyomán, lényegesen bővült. Erkel három, immár közreadott operája esetében (*Bátori Mária*, *Hunyadi László*, *Bánk bán*) feldolgozásra kerültek a rendkívül értékes szerzői utasításokat, betoldásokat, húzásokat – nem egyszer egyedülként – tartalmazó előadási anyagok is: a nemzeti színházi partitúramásolatok és szólamfüzetek, továbbá a korabeli vidéki társulatok játszópéldányai, melyeket az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, kisebb részt a Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye és Kottaarchívuma, a gyulai Erkel Múzeum, továbbá Erkel

⁷ Lásd betét a *Sevilla*hoz, valamint kadencia Mozart d-moll zongoraversenyéhez; továbbá a *Hymnus* (L30) a cappella négyszólamú vegyeskarra készült Esz-dúr átírata (1880-as évek); a hatütemes *Albumlap* zongorára (L70, 1882); és a Legány műjegyzékének megjelenése után előkerült *Magyar album-lap* mélyhegedűre és zongorára (L74, vlsz. 1890-ből), Jelenik Zsigmond számára. Utóbbiról lásd Szász Károly, „Ismeretlen Erkel-mű”, in Benkő András (szerk.), *Zenatudományi írások* (Bukarest: Kriterion, 1980), 92–112.

⁸ Erkel Lajos nem szerepel Somfainál a lehetséges közreműködők között. Legány életrajzi adatok alapján gondol arra, hogy a *Brankovics György* szerzői partitúrájának számos oldalát másoló Anonim4, és a *Névtelen hősök* 4. felvonásában énekszólamot bejegyző, Somfai által kérdőjellel Erkel Lászlóval azonosított bejegyző mögött Erkel Lajos állhatna, aki épp ebben az időben próbálkozott az énekesi pályával. Lajos apja legfőbb támasza volt, együtt lakott az idős Erkellel, ő végezte körülötte a titkári teendőket. Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 89–101., Legány mj., 102–103., 108., továbbá D. Nagy András – Márai György, *Az Erkel család krónikája* (Gyula: Gyula város önkormányzata – Erkel Ferenc Társaság, 1992), 39.

⁹ Az Anonim3-ként, illetve a *Hymnus* anonim kopistájaként ismert másoló kézírását a *Hunyadi László* bemutatóra készült szólamanyagának másolási nyugtája alapján azonosítottuk. Kocsi a nemzeti színházi zsebkönyvek szerint 1838-tól 1860-as nyugdíjazásáig volt az együttes klarinétosa. Vö. Szacsvai Kim, „A közreadás forrásai”, in *Hunyadi László* (Erkel Ferenc Operái 2), XXIX (134. lj), vagy jelen dolgozat III. 2.2 fejezet, 50. jegyzet.

Gyula hagyatéka – mely 2010-től az OSzK Zeneműtár állományának része –, valamint a vidéki színházak kottatárainak helyet adó intézmények (OSzK Zeneműtár, a Kolozsvári Állami Magyar Opera Archívuma, Arad Szépművészeti Múzeum, Theaterbibliothek der Stadtgemeinde Baden) őriztek meg – többnyire feldolgozatlanul vagy csak első szinten katalogizálva.

A művek keletkezését dokumentáló primer források közül az elmúlt évekig csupán az OSzK Zeneműtárának állományában található kéziratokat ismertük: pár oldalnyi, a *Bátori Máriához*, illetve a *Bánk bán*hoz tartozó vázlatot és fogalmazványt, valamint az *István király* 2–4. felvonásának vázlatfüzeteit; a kisebb kompozíciók közül két alkalmi férfikari mű, a *Kiért írítsem a pohárt* (L60, 1869–1870) és a befejezetlenül maradt *Üdvözlő dal* (L69, 1881) vázlatát, illetve fogalmazványát, végül egy zongorakíséretes dal, az *Erdei madárka* (L61, 1870) szintén félbemaradt fogalmazványát. A kompozíciós folyamat forrásainak körét a gyulai Erkel Múzeum és Erkel Gyula hagyatékának újabban feltárt kéziratgyűjtése lényegesen bővítette.¹⁰ Előbbi szinte kizárólag az első operák tekintetében, utóbbi főképp a későbbi színpadi művek és néhány kisebb önálló kompozíció vonatkozásában hozott újat. Az Erkel Múzeum állományából került elő a Mária-cabaletta utólagos kadenciájának fogalmazványa a *Hunyadi László* 3. felvonásához; néhány, az *Erzsébet* 2. felvonásának előkészületeit tartalmazó autográf lap; valamint egy tekintélyes forrategyűjtés, fogalmazvány és a korai verziót tartalmazó tisztázat, amely a *Bánk bán* kompozíciós munkálatai során keletkezett.¹¹ A *Bánk bán* néhány vázlatoldala Erkel Gyula hagyatékában is fennmaradt.¹² Mindkét állomány őriz kompozíciós vázlatokat a *Dózsa György*hoz és a *II. Király himnusz*hoz. Erkel Gyula anyagában ezen túl a *Névtelen hősök* és a *Kemény Simon* primer forrásanyaga, valamint Erkel Ferenc mindeddig ismeretlen operatervének dallamvázlata vár feldolgozásra.¹³ Ugyanitt lappangott többek között három eddig ismeretlen

¹⁰ A gyulai Erkel Múzeum kottaanyagának nagy részét elsőként Kassai István katalogizálta 1991–1992-ben. E munkába 1997-től Sziklavári Károly is bekapcsolódott, aki 2004-ben az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának (továbbiakban OSzK Zt) felkérésére elkészítette az Erkel Múzeum zenei kézíratainak bibliográfiai és filológiai szempontú leírását, melyet egy adatbázis formájában adott közre. Vö. Sziklavári Károly, *A gyulai Erkel Múzeum zenei vagy közvetlenül zenei vonatkozású kézíratai*. CD ROM, 2004. (Hozzáférhető: OSzK Zeneműtár) A gyulai forrásokkal kapcsolatban lásd uő, i. m. (43. jegyzet), 49–73. Ugyanezen projekt keretében vette számba elsőként Sziklavári az Erkel Gyula-hagyatékot. Az itt található fontosabb dokumentumokról 2004-ben Gyulán „Adalékok Erkel műveinek jegyzékéhez” címmel tartott előadásában számolt be. Az előadás kéziratának és a hagyaték rövid jegyzékének átadását ezúton is köszönöm. Ezek szolgáltak kiindulópontul a hagyatékban 2006-ban elkezdett saját kutatásaimhoz.

¹¹ Különösen a No. 3-as *Ensemble* és az első felvonás *Finale*, a No. 8–10 anyaga gazdag; további források a *Preludió*hoz és a No. 5–6-hoz.

¹² Melinda a-moll altatódalának („Álmodj szelíden”) vázlata Asz-dúrban (!), Erkel Gyula fűvőspartitúrája az első felvonás fináléhoz, és egy további fogalmazvány az első bordon utáni jelenethez, mely eredetileg szintén Erkel Gyula hagyatékához tartozott. 1965-ben ezt Erkel Gyula unokája, (Henszelman) Erkel Sarolta Marosvásárhelyen működött zongoraművész Csiky Boldizsár *Két zenekari darabjának* bemutatóját kvázi díjazandó a zeneszerzőnek ajándékozta.

¹³ Utóbbi librettójának megzenésítésével néhány szám erejéig Erkel Sándor is próbálkozott. Apja dallamvázlatát, mely lényegében az első felvonást bevezető kart dolgozza fel, bizonyára ismerte, sőt figyelembe is vette – azonos

vagy csak másolatokból, kiadványokból ismert kisebb vokális mű – az Esz-dúr *Offertorium pro Soprano solo e due flauti obbligati*,¹⁴ valamint két orgona-, illetve cimbalomkíséretes alkalmi férfikari darab: az 1875-ös *Buzgó kebellem*, L66¹⁵ és az 1892-es *Elvénnelek én, csak adnának*, L76¹⁶ – kompozíciós forrásainak egy része is.

Annak ellenére, hogy az utóbbi években több száz autográf vagy részben autográf oldal került elő, még mindig komoly hiányokkal kell számolnunk. A szétszóródott vagy éppen megsemmisített vázlatok, fogalmazványok, korai tisztázatok száma tekintélyes lehet. Szinte teljes mértékben hiányoznak a *Bátori Mária* és a *Hunyadi László* alkotói folyamatának forrásai, és nem maradtak fenn az 1860-as, illetve az 1870-es évek elején készült operák kompozíciós dokumentumai sem. Az Erkel-műhely legintenzívebb időszakából, a *Bánkot* követő bő évtizedből mindössze a *Dózsa György* néhány vázlatoldala áll rendelkezésünkre.¹⁷ Az életmű legkorábbi primer kompozíciós dokumentumai az *Erzsébet* és a *Bánk bán* idejéből valók – a *Bánk* kéziratgyűjteményének nagysága, mint mondtuk, rendhagyó. A legkiegyenlítettebben Erkel kései periódusa reprezentált. Nemcsak az 1874–1875-ben valószínűleg már elkezdett operákhoz – *Névtelen hősök*, az Erkel Gyulával közösen írt *István király* és a befejezetlenül maradt *Kemény Simon* –, hanem az időszak egyes kisebb alkotásaihoz¹⁸ is vannak vázlataink, fogalmazványaink. A jelen forráshelyzet nem egyedül a hagyaték kétségkívül viszontagságos történetének eredménye. A hiányokért bizonyára Erkel is felelős. Az a 19. században még általános attitűd, amely a vázlatokat a komponálás személyes dokumentumainak tekintette, és ezeket elővigyázatosságból vagy más

hangnemben és azonos módon indította a kórust, néhol hasonlóak a modulációi, formailag is az Erkel Ferenc által felvázolt hagyományos háromtagú *aba* képlet mellett vokált (Erkel Ferenc *da capó*-val, Sándor variált ismétléssel oldja meg a formát) –, de végül eltávolodott a *Vorlag*-étől és e szám esetében is önálló variánst alkotott. A két kézirat datálása és stilisztikai elemzése egy következő tanulmányom témája lesz. Erkel Sándor operatörredékének további forrásai a gyulai Erkel Múzeumban találhatók. Ezeket Sziklavári Károly már ismertette, és keletkezésüket 1865 utánra tette. Vö. Sziklavári Károly, „Erkel Sándor, a zeneszerző”, in Bónis Ferenc (szerk.), *A nemzeti romantika világából* (Budapest: Püski, 2005), 141. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok), 134–135., 139. E tanulmányában Sziklavári nem szól Erkel Sándor operatörredékének Erkel Gyula hagyatékában fennmaradt részéről és Erkel Ferenc fogalmazványáról. Utóbbit ismeretlen karműként vette számba, és nem hozta összefüggésbe Sándor operakezdeményével.

¹⁴ Mindössze ötütemnyi autográf partitúrakezdemény, melyet a partitúra kihagyott sorai alapján nagyzenekari *Besetzung*-ra tervezett Erkel, de csupán a vonósokat és a két fuvola szólamát jegyezte be. A fent megadott címet utólag törölte. Sziklavári Károly az Erkel Gyula-hagyaték első felmérését követően tartott 2004-es gyulai előadásában felvetette annak lehetőségét, hogy Erkel az *offertóriumot* Liszt Ferenc *Esztergomi miséjének* 1856-os bemutatójára szánta.

¹⁵ Az Erkel Gyula hagyatékából előkerült autográf vázlatok tisztázzák a darab szerzőségét, mellyel kapcsolatban – tekintve az akkori forráshelyzetet – Somfai nyomán az Erkel-kutatás elképzelhetőnek tartotta, hogy Erkel Sándor kompozíciója. Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 144., és Legány mj., 106., továbbá Legány Dezső, „Erkel”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980), vol. 6, 230–234, és második kiadás, 2001, vol. 8, 295–300: „composed S. Erkel”.

¹⁶ Másolatok mellett egy oldalnyi Erkel Ferenc-től származó késői vázlat.

¹⁷ A *Sarolta* (1861?–1862, bem. 1862) és a *Brankovics György* (1868?–1872, bem. 1874) előkészületeihez tartozó szerzői kézirat nem maradt fenn. A *Saroltából* csupán Erkel Gyulának a 3. felvonás csatajelenetéhez készült másfél oldalas partitella-fogalmazványát és ugyanennek a résznek az autográf előtti tisztázatát ismerjük.

¹⁸ *Buzgó kebellem*, L66; *Üdvözlő dal*, L69; *Elvénnelek én, csak adnának*, L76; *Magyar király-himnusz* (II. Király-himnusz), L77.

megfontolásból megsemmisítette tőle sem állhatott távol.¹⁹ Jelzésértékűnek tartom, hogy az egyetlen korai primer kompozíciós dokumentum – a Király tervezett b-moll áriájának vázlata a *Bátori Máriából* (a kész mű *No. 10 Scena* 298. ütemétől a *Terzetto con coró*ig terjedő szövegrészére) – nem önálló fólión, hanem egy befejezetlen darab kéziratán, az 1839-es *Begleitungs Stimmen zu den Csel Variationen* (L14) autográf partitúrájának utolsó két oldalán található. Az *Erzsébet* kéziratgyűjtesének fennmaradása a Doppler Ferencsel való együttműködéssel is összefügghet, a *Bánk báné* pedig az opera különösen hosszas, egyes feltételezések szerint másfél évtizedet átívelő, bonyolult kompozíciós folyamatával is magyarázható. Lehetséges tehát, hogy nem az attitűd változott, hanem a helyzet volt mindkétyszer kényszerítő hatású, mely kényszer híján Erkel a *Bánk* utáni közös műhelymunkával készülő operák, a *Sarolta*, a *Dózsa György* és a *Brankovics György* kompozíciós dokumentumait éppúgy megsemmisítette, mint a korai kompozíciókét. Tudatos váltás az utolsó korszak primer kompozíciós forrásainak gazdagsága és egyenletessége mögött állhatott. E váltás összhangban van mindazzal, amit a késői Erkel-műhely működéséről feltételezünk. E mintegy másfél évtizedben Erkel mind nagyobb mértékben számított fiai, különösen Gyula segítségére. (Jellemző, hogy a *Névtelen hősök* és a *Kemény Simon* autográf kéziratai épp az ő hagyatékában maradtak fenn.) Fokról fokra egyre bizonytalanabbá vált, hogy ki lesz az, aki a felvázolt anyagon tovább dolgozik, és a tény, hogy kevésbé kontrollálta a folyamatot, már önmagában elegendő indok lehetett arra, hogy korábbi szokásával ellentétben megőrizze a művek első, még teljes egészében szerzői változatának vázlatait, fogalmazványait. Ezeket bizonyára amúgy is a közös használat gondolatával vetette papírra.

¹⁹ Erre utal a fiatalkori művek szerzői kéziratainak hiánya is.

III. KÖZÖS MUNKA AZ ERZSÉBET ELŐTT

BEVEZETÉS

Erkel életrajzírói a hallgatás koraként jellemzik a *Hunyadi László* 1844-es premierjétől a *Bánk bán* 1861-es bemutatójáig tartó periódust. Az időszak kétségkívül nélkülözte a főműveket. Alkotói lendületét azonban Erkel nem veszítette el rögtön a *Hunyadi* után. 1844 és 1846 között próbát tett az útjára induló új műfajjal, a népszínművel: összesen öt népszínmű „szerkesztését” vállalta el¹ és egy további vígjátékhoz írt kísézőzenét.² Közülük négy már a *Hunyadi* premierjét (1844. január 27.) követő másfél éven belül színre került.³ Jóllehet a népszínművek zenei szerkesztését feltehetően maga sem tekintette komoly zeneszerzői munkának, hallgatása valójában csak a szabadságharc utáni években vette kezdetét. A kortárs Ábrányi Kornél szerint ekkor „bölcös előrelátással” ténylegesen tartózkodott „minden nyilvános zeneköltői működéstől. [...] Inkább hallgatott, tűrt és várt semhogy magára öltse a szellemi kényszerzubbonyt.”⁴ Ezekben az években legfeljebb a *Bánk* felvázolásával foglalkozhatott, és csak fokozatosan, előbb az 1853-as *Sakkjáték* pantomimmal, az 1855-ös *Salvator Rosa* melodrárával, valamint a *Székelly leány Pesten* népszínművel, majd 1857-ben, a császári pár első pest-budai látogatásakor kötelező feladatként vállalt *Erzsébet* operával tért vissza a színpadi zenéhez. Ezt követően hamarosan nekilátott a *Bánk bán* befejezésének és talán a *Sarolta* előmunkálatainak is – immár kisegítőkkal benépesített műhelyében dolgozva.

¹ Szigligeti Ede: *Két pisztoly*, 1844. márc. 9. (vegyes lejegyzésű autográf partitúra, a továbbiakban AU, valamint négy különböző korú nemzeti színházi szölamanyag-együttes, a továbbiakban NSZ: OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1312/I–II, valamint 403); *A zsidó*, 1844. júl. 27. (vegyes lejegyzésű AU és bemutató NSZ: OSzK Zeneműtár Népszínházi Gyűjtemény 815/4); *Debreceni rüppök*, 1845. jan. 4. (újabbban előkerült anyagáról lásd Szacsvai Kim/ *Közös munka az Erzsébet előtt*, 201–205., vagy jelen dolgozat III.3.4); *A rab*, 1845. jún. 2. (két bemutató korabeli NSZ és újabbban előkerült AU: OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 615); *Egy szekrény rejtelve*, 1846. febr. 28. (AU és a bemutató NSZ: OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1299). Ney Ferenc: *A kalandor* (1844. febr. 24.) című népszínművéhez írt esetleges betétről lásd Szacsvai Kim/ *Közös munka az Erzsébet előtt*, 200–201 vagy jelen dolgozat III.3.4 fejezet.

² *Nemesek hadnagya* (AU és két korai NSZ: OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1190). Erkel szerzősége tekintetében Major Ervinnel értek egyet, aki a bemutató színlapadatának adva hitelt úgy vélte, a komponista közreműködése itt kimerült Jankó Mihály dalainak hangszerelésében. Legáný a színlapot mellőzve a betétszámok teljes egészében autográf partitúrája alapján Erkel szerzősége mellett érvelt. Vö. Major mj.2, 26., Legáný mj., 55., Szacsvai Kim/ *Közös munka az Erzsébet előtt*, 198–199.

³ E műfajok – a *Kegyenc* és az újabbban előkerült *Orgia-tánc* balettzene kivételével – kizárólag ebben a periódusban jutottak szerephez életművében. A Fánscy Lajos rendezésében 1842. febr. 1-én bemutatott *Farsangi életkép* keretében előadott *Orgia-tánc* 12 oldalas autográf kéziratáról lásd Szacsvai Kim/ *Közös munka az Erzsébet előtt*, 192.

⁴ Ábrányi/ Erkel, 80.

Somfai László az Erkel-műhely kialakulásának kezdetét az általa ismert legkorábbi vegyes lejegyzésű szerzői kéziratokkal, az 1855-ös *Salvator Rosa* melodrámaival és a két évvel későbbi *Erzsébet* alkalmi operával hozta összefüggésbe, és úgy vélte: e két mű jelentette azt a fordulópontot, amikor Erkel, barátjának, a nemzeti színházi fuvolista–zeneszerző Doppler Ferencnek a segítségét igénybe véve lemondott arról, hogy a „kompozíció munkáját teljes egészében maga végezze”.⁵ Szerinte különösen az *Erzsébet* olyan „»kollektív« munkával készült” darab, ahol már kialakult „a munkamódszer, a mások segítségével való végső formábaöntés technikája”, melynek „mintájára emlékezve használta fel környezetét Erkel saját kompozícióiban”.⁶ Somfai ekkor még nem ismerhette a *Két pisztoly* népszínmű szintén több kéz által lejegyzett szerzői kéziratát. Ezt látva Legány Dezső – Somfai módszerét az újonnan előkerült forrásra alkalmazva –, a közös munka gyakorlatának megjelenését Erkel műhelyében lényegesen korábbra, 1844-re helyezte át, és szintén Doppler Ferencsel hozta összefüggésbe, aki szerinte ekkor még „nem egyenrangú társként, hanem Erkel kívánságai szerint végezte munkáját”, „hangszerelt, s amellet másolt, sőt az utolsó számban esetleg önálló betéttel működött közre”.⁷ Erről Legány mind Erkel-műjegyzékének oldalain, mind lexikoncikkeiben (így a régi és új *Grove*-lexikon Erkel-szócikkeiben) beszámolt. „Bizonyára a sietős munka vagy sok elfoglaltsága miatt Erkel Doppler Ferencet is bevonta a munkába, aki utólag nyitányt komponált a *Két pisztoly*hoz, és az I. felvonás *Erkel által szerzett énekszámait meghangszerelte*. A II. és III. felvonásban azonban minden Erkel műve.” – írja például 1993-as nagy centenáriumi tanulmányában [kiemelés Sz. K. K.].⁸

Az Erkel-operák – Somfai és Legány óta részben kibővült – kompozíciós forrásainak újbóli elemzése szükségessé teszi a *Két pisztoly* szerzőségével, mind általában az Erkel-műhely kezdeteivel kapcsolatos eddigi elképzelésünk revízióját. A *Két pisztoly* forrásai nem igazolják Legány hipotézisét. Műhelyszerű közös munkára, ahol Doppler kizárólag az énekszólamok alapján dolgozott volna, ekkor még nem kerülhetett sor – a *Bánk bán*

⁵ „A *Salvator Rosa* – és még inkább a két évvel később bemutatott *Erzsébet* – fordulópontot jelent Erkel Ferenc zeneszerzői »műhelyének« történetében. Ezúttal ugyan csak alkalmi, vagy megnevezetten másokkal közösen készült darab kapcsán, de mindenesetre lemond arról az igényről, hogy a kompozíció munkáját teljes egészében maga végezze.” Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 112.

⁶ Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 112–113.

⁷ Vö. Legány mj., 13. Az utalások azonosításához lásd a *Két pisztoly* elemzését Szacsvai Kim/ *Közös munka az Erzsébet előtt*, 213–223., vagy jelen dolgozat III.3.4–5 fejezet.

⁸ Vö. Legány Dezső, „Örökségünk Erkel Ferenctől. I”. *Muzsika* 34/7. (1993. július), 17. Legány megerősítve látta hipotézisét azáltal is, hogy a Nemzeti Színház első fuvolásaként működő, ekkor még csak 23 éves pályakezdő zeneszerző, épp ebben az évben jelentkezett első zenekari kompozícióival a főváros nyilvánossága előtt, a Pest–Budai Hangászegylet 1844-es pályázatán *Magyar nyitány*ával díjat is nyert, zeneszerzői közreműködésére pedig a Nemzeti Színház már ekkor igényt tartott. Őt bízták meg 1845-ben a *A rab* népszínmű nyitányának megírásával, és minden bizonnyal Bartaytól és Erkelről kapott buzdítást opera komponálására is, mellyel 1847-ben mutatkozott be a Nemzeti Színház közönségének. Lásd *Benyovszky, vagy: A kamcsatkai száműzött*, Kotzebue színműve nyomán R. Köffinger szövegére, melyet Egressy Béni fordított magyarra, bem. 1847. szeptember 29.

(feltételezhetően az 1840-es évek végéről származó) „őspartitúra”-töredékében sincs nyoma idegen kéznek. Ugyanakkor egyértelműen bizonyíthatónak tűnik, hogy a közös hangszerelésnek már a *Két pisztoly* komponálása idején voltak előzményei Erkel műhelyében. Itt nem a fiataalkori közös produkciókra gondolok Vieuxtemps-al, Moralt-al vagy Menterrel, melyeket Legány Dezső is számon tart a műhelymunka korai, de nem jelentős és jellemző példái között,⁹ hanem Erkel első operájára, a *Bátori Máriára*.

⁹ Legány az Henri Vieuxtemps, a müncheni Hofkapelle kürtöse, T. Moralt és a csellista Joseph Menter virtuózok számára készült hangversenydarabokat is az előzmények közé sorolja. Ezekkel kapcsolatban azonban maga is megállapítja, hogy minden bizonnyal nem közös komponálásról, hanem a szólóhangszerek szólamának közös kialakításáról lehetett szó. Magukat a műveket, e korai együttműködések eredményeit nem ismerjük, a kéziratok elveszték. Lásd Legány mj., 13., valamint a 6., 8. és 13. tétel (20., 22., 24. oldal).



Erkel Ferenc: *Bátori Mária*. A Királynak szánt ária vázlata a második felvonáshoz (No. 10 Scena) a *Begleitungs Stimmen zu den Csel Variationen* autográf kéziratának utolsó előtti oldalán. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

III.1 *BÁTORI MÁRIA* (1840)

III.1.1 FORRÁSOK

Erkel operáinak korabeli anyaga gazdag és sokféle. Rendelkezünk autográf partitúrákkal, a teljes operákat vagy ezek részleteit tartalmazó partitúramásolatokkal, és számos más forrás mellett azokkal a szólamfüzetekkel is, melyeket a Nemzeti Színház zenekara – többnyire Erkel vezetése alatt – évtizedeken át használt.¹ E típusok mindegyike előfordul a *Bátori Mária* forrásai között is. Fennmaradt az opera autográf partitúrája (AU).^{*} A többfunkciós kézirat kezdetben a hangszerelésnek helyet adó fogalmazvány szerepét töltötte be, később, előadási utasításokkal ellátva a *Bátori Mária* előadásainak vezérkönyvévé lépett elő. A bemutató utáni években a szerző ebben a példányban vezette a fontosabb javításokat, és helyezte el egyes utólag komponált számok vagy részletek betétlapjait.² Erkel Gyula hagyatékából – sajnos csupán a kritikai közreadás megjelenését követően – előkerült az autográf nemzeti színházi másolata (NSZ–P). Akárcsak a *Hunyadi László*ét, ezt is kevéssel a bemutató után, német előadások reményében készítette a színház: ezért látták el német nyelvű címoldallal, a partitúrafejben a szereplők nevének német fordításával és német nyelvű színpadi utasításokkal.³ Az Erkel-operák korabeli külföldi pályafutásának sikertelenségével kapcsolatban gyakran megfogalmazott feltételezés, miszerint ennek egyik oka a szerző vagy a Nemzeti Színház vezetésének érdektelensége, némiképp ellentmond, hogy mindkét operát lefordították. A *Bátori Mária* partitúráját csaknem teljes egészében Anton Weindl nemzeti színházi csellista másolta le,⁴ Weindl 1841-ben bekövetkezett halála után a félbemaradt vezérkönyvet Kocsi János klarinétos, a színház zenekarának másik, kopistaként is foglalkoztatott tagja fejezte be.⁵ Kocsi már az opera új fináléjával egészítette ki a kéziratot,

¹ Erkel szerzői kéziratainak forráshelyzetéhez lásd jelen dolgozat II. fejezet.

^{*} A betűkóddal jelzett források részletes leírását lásd a fejezet végén.

² Az opera 19. századi előadásaihoz lásd a 38. oldalon közölt összefoglaló táblázatot.

³ Lásd Marie Báthory, Stephan Herzog, König, Michael, Herold vagy Ein Mann [Kém helyett].

⁴ A *No. 14 Scena ultima* 78. üteméig jutott el (NSZ–P, 2. kötet, 332.). Az énekszólamokat mindvégig szöveg nélkül hagyta, bizonyára mivel a német adaptáció még nem állt készen. Weindl a Pesti Magyar Színház 1837-es megnyitásától kezdve a zenekar nagybőgőse, majd csellistája volt, emellett rendszeresen foglalkoztatták kopistaként is. Írását a *Bátori Mária* nemzeti színházi karpititúrájának és a bemutató után készült *violoncello–contrabasso* szólamfüzetének, továbbá az opera első három száma, az *Introduction* nemzeti zenedei partitúramásolatának (ZO) végén található kopista-bejegyzése, illetve 1838. augusztus 5-i pesti magyar színházi szerződése alapján azonosítottuk (Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára, Fond 4/113, fol. 73.).

⁵ A *No. 14 Scena ultima* 78. ütemétől (NSZ–P, 2. k., 332. o.) vette át a másolást. Az énekszólamok szövegét ő sem pótolta. Kocsi János írását 1838-as szerződése és a *Hunyadi László* szólamainak másolásáért történt kifizetés nyugtája alapján azonosítottuk. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára, Nemzeti Színház iratai, Fond 4/113, fol. 30. és Fond 4/50/1, fol. 20. Kocsi, akit korábban a *Hymnusz* anonim kopistájaként (Somfai nyomán, Anonim 3-ként) tartottunk számon, 1838 áprilisától 1860 januárjáig volt az együttes klarinétosa.

és furcsa módon magyar szereplőneveket, valamint utasításokat használt. Mechanikusan másolt, vagy időközben lemondtak a társulat első „saját” történelmi operájának külföldi terjesztéséről? Talán utóbbi. A bemutató idején elhatározott német fordításnak valószínűleg az operarészleg 1853-as berlini–bécsi turnéja – tehát nem egy esetleges kölcsönzés, hanem a tervezett külföldi bemutató – adott új lendületet.⁶ A német szöveget – és a szükséges prozódiai javításokat – csak az autográf partitúra tartalmazza. Feltehetőleg maga Erkel jegyezte ezeket ide, néhol külön sorban újrakottázva az énekszólamot, egyúttal apró javításokat végezve a hangszerelésen. Feltűnik, hogy az időközben eszközölt kisebb húzások mellett István herceg áriájába (*No. 2*), valamint Mária második felvonásbeli *Cabalettájába* (*No. 8*) nem vezette be a fordítást. István először 1841. január 29-én, Joób Zsigmond beállása alkalmával elhangzott áriáját túlságosan magas fekvése miatt bizonyos periódusokban mellőzték, emiatt ez nem nyújt támpontot a német fordítás datálásához.⁷ Mária *Cabalettáját* azonban Erkel épp 1852-ben cserélte le, és lehetséges, hogy a vezérkönyvként használt autográfban a német szöveg bejegyzésekor már ott volt a Liebhart Lujának komponált új betét – azóta sajnos elveszett – szerzői partitúrája, amely így feleslegessé tette a más verssorokra írt korábbi darab fordításának kidolgozását. A biztonsági, illetve kölcsönpéldánynak szánt másolt partitúra használatát ezek után nehéz megítélni. Logikusnak tűnik feltételezni, hogy a kéziratot kizárólag egyes részletek koncertszerű előadásakor vették elő, a teljes operát ebből nem vezényelték.⁸

A *Bátori Mária* korai alakját további négy, a Nemzeti Színházon kívül fennmaradt, ám az együttes kopistái által készített referenciaforrás is dokumentálja: az ún. Introduction, az opera első három számának 1840–1841-es vezérkönyve és szólamanyagkészlete (István utólag komponált áriája nélkül) Anton Weindl másolatában (ZO, ZSZ), valamint a nyitány két korai, Kocsi Jánostól származó partitúrája, egy további, Zorn Ferencre visszamenő, valamint későbbi másolatával együtt.⁹ Miután az *Overtura* szerzői kézírata elveszett,

⁶ Kizárólag magyar operákat tűztek volna műsorra. Festetics Leó igazgató 1853 elején állítólag a szerződést is megkötötte a berlini udvari színház igazgatóságával. A bécsi lapok tudósítása szerint a berlini opera már március közepén lemondta a Nemzeti Színház vendégszereplését. Vö. Legány Dezső, *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 31., 40–41.

⁷ A probléma tudatában Erkel a másolt partitúrában István *Cabalettájának* elején barna tollal kis terccel mélyebb transzponálásra tett javaslatot.

⁸ Talán ezért is maradt fenn a családi hagyatékban, és nem a Nemzeti Színház kottatárában, mint a *Hunyadi László* bemutató után készült, de az opera későbbi előadásain használt dupluma. A *Bátori*-partitúra másolatában a magyar szöveget kizárólag a *No. 1 Coro* 1–84. ütemében (a tulajdonképpeni kar-részben), továbbá Mária két szólószámának, a *No. 4 Recitativo, Coro, Romanza e Cabaletta* és a *No. 8 Coro ed Aria* kórusaiban pótolták. Ezekben a számokban (a szólórészekben is!) Erkelről származó előadási bejegyzéseket és kisebb hangszerelést érintő javításokat is találunk. Barna tollal bevezetett korrekciói nyomokban előfordulnak még a *No. 2-es* István-áriában, a két második felvonásbeli *Scena e Terzetto con coró*-ban (*No. 9–10*), továbbá a *No. 13-as Bordal* és néhány hang erejéig a második finálé oldalain.

⁹ Zorn Ferenc [Ferdinand Zorn] 1845–1854 között volt a társulat zeneműmásolója. Kézírásának azonosításához másolói bejegyzését vettük alapul a *Bátori Mária* *No. 8-as* női kara – szintén a Nemzeti Zenede gyűjteményében fennmaradt – háromszólamú, zongorakíséretes verzióján, a karpartitúrában. Tőle származnak az opera nemzeti

utóbbiak különösen értékesek. Kocsi egyik kópiája (NSZ–OP) a Nemzeti Színház tulajdonát képezte; a teljes opera említett vezérkönyvével együtt nemrég került elő Erkel Gyula hagyatékából. A másikat (RP) feltehetőleg eleve Ruzitska György (1789–1869) kolozsvári zeneszerző–karmesternek szánták, nyilván az általa vezetett Zene-Conservatorium együttesére gondolva; a szerzői dedikálás alapján ezt a példányt Erkel már 1845-ben kolozsvári barátjának ajándékozta.¹⁰ Koncertszerű előadások célját szolgálta Zorn Ferenc nyitánymásolata (ZNY) is, amely a Nemzeti Zenede kottatárát gyarapította, akárcsak az opera első három számának Weindl-féle anyaga. Pár hónappal az opera bemutatóját követően Weindl játszópéldányából adhatták elő a Hangászegyesület 1840. november 1-i hangversenyén az Introductiont, de legalábbis a No. 3-as kóruskíséretes négyest, az opera egyik sikerszámát.¹¹

A vezérkönyvként is funkcionáló autográf és a korabeli partitúramásolatok mellett a Nemzeti Színház kottatára szinte hiánytalanul megőrizte a *Bátori Mária* előadásainak zenekari, magánének- és kórus-szólamfüzeteit (NSZ), a karpartitúrát (KP),¹² valamint a színpadi fűvószenét játszó katonai zenekar, a *banda* partitúráját (BP) és két, különböző korú szólamanyagát (BSZ, ez utóbbiak ritkaság számba mennek). A banda egy további, feltehetőleg legkorábbi hangszerelése a másolt vezérkönyv alaprétegének részeként is fennmaradt.¹³ A nemzeti színházi játszópéldányok között külön korpuszként található néhány ária (István *No. 2 Aria con coro*, Mária *No. 4 Romanza e Cabaletta* és *No. 8 Aria*) transzponált változatának szólamanyaga, és a *Quartetto con coro* ének- és vonósszólamainak garnitúrája – ez valószínűleg az Erkel 80. születésnapjára rendezett ünnepi hangversenyhez készült.¹⁴ A Nemzeti Színház kottatárának állományától elszakadva, az egykori pesti

színházi szólamfüzeteinek korai duplumai is.

¹⁰ A partitúrából készült szólamanyagot az utódintézmény, a kolozsvári Zeneakadémia könyvtára, Kocsi két másolatát az Országos Széchényi Könyvtár őrzi. Ruzitska példánya hagyatékával együtt 1954-ben került a Zeneműtár állományába.

¹¹ Mátray Gábornak a Honművészen megjelent beszámolója szerint a közönség „igen zajos tapsokkal fogadta, különösen Erkel ur Báthory Mariája nagy jelenetét (mellyben a’ pompás magyar indulót külön katonai zenészkar adá elő) [...] A’ hangászegyesület műelőadásain e teremben ma énekeltek legelőször magyarul, ’s erre Liszt Fer. ur tevé-le taval a conservatorium javára adatott versenyben az alapkövet. [...] Most leginkább azon örvendhetünk, hogy a’ magyar éneknek itt megkezdésére hazánkfijától szerzett nemzeti operából vett részek választattak, ’s ebben is a’ magán szerepek honfiak (Joób, Szerdahelyi, Konti, Udvarhelyi urak) által adattak elő. [...] A’ hangászkarmester Erkel ur maga volt, mit különös szíveségből vállalt el”. Vö. *Honművész*, 8 (1840. november 8.), 729. Az Introduction további koncertszerű előadásai a Hangászegyesület szervezésében: 1842. november 6., 1846. március 22., 1847. december 25. Vö. Isov Kálmán, „A pest-budai hangászegyesület és nyilvános hangversenyei (1836–1853)”, in: *Tanulmányok Budapest múltjából* III. (Budapest: Székesfőváros, 1934, különlenyomat), 12. (= Budapest várostörténeti monográfiái)

¹² Mindezek bemutató korabeli rétegét szintén Anton Weindl írta le.

¹³ A No. 1–2, 4–5 banda hangszerelése. A No. 7-et ekkor még banda nélkül játszották. Az eredetileg *Nachtrag*ként paginázott oldalakat utólag az első kar végéhez (1. kötet, 60. oldal után) fűzték be. A No. 2 hangszerelését függelék formájában Kocsi János később újabb hangszerekkel egészítette ki, majd a teljes szám bandájának újrhangszerelt változatát is idemásolta.

¹⁴ Előadási bejegyzések szerint a szólamanyagot ekkor bizonyosan használták. A Vigadó-beli filharmóniai hangversenyen (1890. november 7.) a *Quartetto con coro*t és a *Dózsa György* néhány részletét Erkel Sándor vezényelte. Erkel Ferenc saját kadenciájával előadta Mozart d-moll zongoraversenyét, karmesterként pedig épp a

Népszínház kottaanyagából került elő a Liebhardt Lujza 1852-es vendégszereplésére komponált új *Cabaletta* (No. 8) szólamanyaga (LC) és az opera néhány további betétlapja.

Több ezer főlíónyi partitúra és szólamfüzet áll rendelkezésünkre, melyet Erkel írt le, használt, illetve kézjeggyel autorizált vagy legalábbis ismerhetett. Számára, aki a *Bátori Mária* nemzeti színházi előadásait mindvégig maga vezényelte,¹⁵ vezérkönyvként használt, ma már több helyen hiányos szerzői partitúrája elsősorban emlékeztető funkcióval bírt. A notáció hevenyészett jellege nem zavarta, és a későbbiekben sem foglalkozott a lejegyzés pontosításával, kiegészítésével, a kottakép egységesítésével, az ilyen jellegű bejegyzések általában idegen kezeztől származnak.¹⁶ Az opera alakváltozásait leginkább a nemzeti színházi játszópéldányok közvetítik. A szólamfüzetek nagy többsége az 1840-es bemutatóra készült, és a harminchárom nemzeti színházi előadás során mindvégig használatban maradt. A kiegészítések, javítások, húzások betekintést engednek a darab előadástörténetébe, a későbbi duplumok a módosítások megszilárdulását vagy ellenkezőleg éppen alkalmi jellegét tükrözik.¹⁷ A másolt partitúra ugyan számos, az autográf által nyitva hagyott kérdést megválaszol, sőt néhány hasznos szerzői korrekciót is tartalmaz,¹⁸ mégis legfeljebb referenciaértékkel bír, a nemzeti színházi előadásokon használt kottaanyaggal ugyanis nem kommunikál: az adott pillanatban végrehajtott apró szerzői beavatkozásainak sem az autográf vezérkönyvben, sem a szólamokban nem találjuk nyomát, és már alaprétegében önálló variánst hordoz. Nemcsak kottázása pontosabb, hanem kottaképe is egységesebb, artikulációban, előadási utasításokban, dinamikai jelekben gazdagabb, mint az autográf partitúráé. Ezek az eltérések nem a szerzőre, hanem a két kopistára, Kocsi Jánosra, illetve elsősorban a partitúra legnagyobb részét kidolgozó Anton Weindlre vezethetők vissza. Úgy tűnik, másolóit Erkel közreadói feladatokkal is megbízta. A Nemzeti Színház zenekarának tagjaként mindketten vele tanulták be a művet, a hevenyészett lejegyzésű autográf vezérkönyvben láthatóan jól tájékozódtak, s könnyedén javították az esetleges hibákat, illetve a hangzó élmény birtokában bátran egészítették ki előadási utasításokkal, artikulációval a hiányos, e tekintetben következtelen szerzői kéziratot. Sőt, Weindl nem csupán a másolt partitúrát dolgozta ki ilyen formán, hanem az autográfba is beavatkozott, a szólamok kiírása előtt ezt dinamikai és artikulációs jelekkel látta el. De nem állt meg itt. A

Bátori Mária nyitányával lépett fel.

¹⁵ A színlapok csak az 1858-as felújítástól kezdve tüntetik fel a karmestert, de biztosra vehető, hogy a korábbi előadásokat szintén Erkel vezette, pusztán hivatali kötelezettségéből adódóan is.

¹⁶ Néhány belső oldal mellett elveszett az a *Nachtrag* is, amelybe Erkel egyes számok rézfűvósszólamait lejegyezte; pontatlan az artikuláció, a dinamika, sőt néhol a hangszerelésre vonatkozó *colla parte*-utasítások vagy az a *duék* érvényessége sem világos; gyakoriak a rövidítések, a *come sopra*-utalások (ezek némelyike akár korábbi számra is vonatkozhat), nem mindig egyértelmű a bemutató előtt eldöntött húzások határa.

¹⁷ A *Bátori Mária* kritikai közreadása éppen ezért az Erkel keze alatt használt szólamanyag-együttes bevonása nélkül nem lett volna lehetséges.

¹⁸ Erkel barna tollal a hangszerelésbe is belejavított, egyes számokban pedig ceruzás karmesteri bejegyzéseit is megtaláljuk.

nemzeti színházi szólamfüzeteket, az Introduction önálló előadási anyagát – a Hangászegyesület számára –, valamint a nemzeti színházi duplumpartitúrát nagyjából egy éven belül, ebben a sorrendben másolta le ugyanabból a forrásból, az autográfából. A három „másolat” kottaszövegében fellelhető eltéréseken keresztül jól követhető, milyen mértékben vált egyre merészebbé közreadói munkájában.¹⁹ Hasonló a helyzet a nyitány nemzeti zenedei példányával is, amely szintén következetesen végigvitt, de feltehetőleg nem Erkeltől származó előadási utasításokat hoz a kotta alaprétegében. A Nemzeti Színház hivatásos kopistájaként Zorn Ferenc is Erkeltől kaphatott utasítást a kottaszöveg rendbetételére.

A kottás forrásokon kívül rendelkezésünkre áll a nemzeti színházi előadások három sűgőkönyve. A bemutató példánya (SK1) soha fel nem használt részletek mellett, utólagos bejegyzéseivel – húzások, újabb betétszámok – a premiért közvetlenül követő kompozíciós munkáról informál.²⁰ Talán épp a sok javítás miatt, ezt a sűgőkönyvet már 1852 előtt lecserélték. A belőle készült másolat (SK2) függelékében az 1852-es új Mária-cabaletta verssorai utólagos kiegészítésként jelentkeznek. A Liebhardttal rendezett sorozatot követően az opera előadásai hat éven át szüneteltek, és az 1858-as, utolsó felújításhoz eszközölt változások megint csak új sűgőpéldányt (SK3) tettek szükségessé.²¹ A színház nem győzte hirdetni, hogy az „új betanulás” és „új díszítmények” mellett a darab „új zene- és dalrészek”, valamint „új táncok” beiktatásával kerül színre.²² Liebhardt betétszámát ugyan nem tartották meg, de e felújítás nyereségeként Erkel az első felvonás sokat kritizált Mária–István duettjét (No. 6) olyan magyaros hangvételű kettőssel helyettesítette, amellyel a *Bátori Máriát* stílusosan későbbi operái közelébe hozta. Ugyanekkor az 1840-es nyomtatott szövegkönyvet (L1) aktualizáló, olvasódrámaként megszerkesztett librettót is kiadták (L2).

¹⁹ Az Introduction másolatában a *Besetzung* is eltér az eredetitől: három helyett csak két harsonát tartalmaz, és az autográf magas állásait helyenként elhagyja. Ma már megállapíthatatlan, hogy az egyszerűsítés szerzői vagy a kopista által végrehajtott beavatkozás eredménye.

²⁰ Ilyen a Mária románcához csatolt – a kottás forrásokból teljességgel hiányzó – harmadik szakasz: „Vad bánat marja keblemet / Bent győtrelem csatáz. / Rossz sejtelem kísért s ijeszt / mint sír lehelte váz. / Mert száz halállal küszködik / a derék vitéz; / ki hogy ha int a hon java, / legott mindenre kész: / ó hozd karomba szent atyám, / ó hozd karomba őt, / Hadd lássa gyermekit s nejét, / utána szenvedőt. / Ó hozd karomba, szent atyám! / ó hozd karomba! hozd karomba őt!”

²¹ A Lesniewska Lujza közreműködésével tervezett 1854-es előadásokról lásd Tallián Tibor, „*Bátori Mária. Előadástörténet*”, in Gupcsó Ágnes (szerk.), *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegkönyvek, tanulmányok* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2011), 134. – SK3 egyértelműen az 1858-as felújításhoz készült.

²² *Hölgyfutár*, 1858. február 3. Lásd továbbá az újság január 28-i híradását: „Erkel *Bátori Máriáját* a’ nemzeti színháznál erősen tanulják, hogy mielőbb színre kerülhessen. A jeles zeneköltő – hír szerint – e régebbi operáján némi előnyös változtatást is tőn. Különösen Hollósy L.-né szerepét igen szépnek és nagyhatásúnak mondják.”

A Bátori Mária 19. századi előadásai a nemzeti színházi színlapok alapján²³

1840. augusztus 8. (bemutató), augusztus 31.

1841. január 29. (Láng Paulina és Joób Zsigmond beállása, *No. 2 Aria* bemutatója.), január 30., február 27., április 16., május 4., június 5., november 9. (az *Overtura* bemutatója), november 16., december 1. (utóbbi három Henriette Carl vendégszereplésével)

1842. március 1., április 20. (Henriette Carl), december 17.

1843. június 22., december 15. (Schodelné először, mint Mária), december 20.

[Pozsony: 1844. május 20., az országgyűlés ideje alatt]

1845. február 11.

1846. december 12. (új szereposztással; Hollós Kornélia Schodelnétől átveszi, és az 1852-es előadások kivételével 1860-ig ő énekli a címszerepet, Wolf/Farkas Károly leváltja Joób Zsigmondot), december 19.

1847. január 7.

1848. augusztus 26. (Stéger Ferenc vendégként Miklós szerepében; első alkalommal tüntetik fel a rendezőt²⁴)

1852. június 25., július 3., július 5., július 10. (mind a négy előadás Liebhardt Lujza vendégszereplésével; az új No. 8-as *Cabaletta* bemutatója)

1858. február 1. (új betanulás, Szigligeti Ede új rendezésével; új táncok, valamint Mária és István No. 6-os új duettjének bemutatója)

1858. március 9. (ettől kezdve három felvonásban hirdetik a színlapok), június 24., november 6.

1859. április 2.

1860. április 28.

Részleges nemzeti színházi előadások

1843. június 22. (2. felvonás), augusztus 22. (operai egyveleg keretében valószínűleg a *No. 10* hangzott el)

1850. augusztus 15., 1856. március 16., 1890. november 7.,²⁵ a nyitány és az Introduction (No. 1–3)

²³ Forrás: OSzK Színháztörténeti Tár, a Nemzeti Színház előadásainak repertórium. A nyitány további önálló előadásaihoz lásd 61. jegyzet.

²⁴ Ezt a *Hunyadi László* színlapjai is csak 1847 végétől jelzik; ekkor mindkét operát Szerdahelyi József rendezésében játszották.

²⁵ Vö. 15. jegyzet.

Allegro moderato *Coro I. Batori Maria*

The musical score is written in brown ink on aged paper. It features multiple staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left include Piccoli, Flauti, Hoboi, Clarinetti, Fagotti, Corni, Trombe, Tromboni, Ophicleide, and Timpani. The vocal parts are labeled Soprani, Cori, and Basso. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Bátori Mária. Az autográf partitúra első oldala. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

The image displays a handwritten musical score on aged paper. The score is organized into two main systems, each containing multiple staves. The top system begins with the tempo marking *Tempo Deciso.* and includes staves for various instruments, with some parts marked *col. Solo*. The bottom system also starts with *Tempo Deciso* and includes staves for different instruments. Both systems conclude with the tempo marking *Allegro*. The notation is in a 19th-century style, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including slight discoloration and wear at the edges.

A Batori Mária autográf partitúráját Anton Weindl nemzeti színházi csellistával másoltatták le. Weindl 1841-ben bekövetkezett halála miatt a No. 14. *Scena ultima* 78. ütemétől Kocsi János zenekari klarinétos, Erkel későbbi kopistája vette át a munkát. Anton Weindl másolatának utolsó oldala. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Erkel Gyula hagyatéka

pag. 332

The image shows a handwritten musical score on aged paper, labeled 'pag. 332' in the top right corner. The score is written in a 19th-century style, featuring multiple staves for different instruments and voices. The instruments include strings (violins, violas, cellos, and double basses), woodwinds (flutes, oboes, and bassoons), and percussion (trumpets, timpani, and cymbals). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. The name 'Mária' is written in a decorative script across the middle of the page, indicating a vocal entry or a section dedicated to the character. The overall layout is organized and professional, typical of a theatrical score.

A Bátori Mária nemzeti színházi partitúramásolata a No. 14 Scena ultima 78. ütemtől. Kocsi János másolatának első oldala. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Erkel Gyula hagyatéka

III.1.2 SZERZŐSÉG

A PREMIEREN ELHANGZOTT MŰALAK

A *Bátori Mária* szerzői vezérkönyvében jelentkező különböző kézírásokra mindeddig nem figyelt fel a kutatás. 1961-es tanulmányában Somfai László ugyan jelezte, hogy az opera partitúrájában jól megkülönböztethetőek a hangszerelés egyes fázisai, a tinta eltérő színe mellett az írás enyhe eltéréseit is kiemelte, végül mégis úgy nyilatkozott: Erkel első operájának szerzői kézírata „teljes egészében autográf (csupán talán a német fordítás beírása ered idegen kéztől). A benne található különböző színű tintával, vagy kicsit más jellegű kótázással írott sorok, oldalak magyarázata az, hogy Erkel Ferenc a komponálás (ill. a hangszerelés) első fázisában csak az énekszólamot vagy hegedűt (és néha a basszust) írta be, majd utólag pótolta a többi vonósszólamot – és rendszerint csak a legvégén a fúvósokat. Ez a *többrétegű*, különböző időpontokban, különböző sietséggel való leírási módszer eredményezi a kissé elütő kótasorokat.”²⁶ Az Erkel-kutatás egyöntetűen elfogadta Somfai kéziratelemzését, és a *Bátori Mária* kritikai közreadása során ezt mi magunk sem kérdőjeleztük meg. A források újbóli átnézésékor tűnt fel, hogy az egyéb utólagos bejegyzésekért felelős – az eddigi elemzők által szintén figyelmen kívül hagyott – idegen kezek mellett Erkelnek egy hangszerelőként közreműködő kisegítője is volt a darab második felvonásában.

A *Bátori Mária* komponálási folyamatával kapcsolatban már korábban jeleztük, hogy az opera nem készült el a bemutatóra, az első befejezett formáért folytatott küzdelem jóval a bemutató után ért véget.²⁷ A kisegítő bevonása is a premier előtti zűrzavarral függhetett össze. Tallián Tibor a *Bátori Mária* előadástörténetéről publikált tanulmányában az énekesek oldaláról vizsgálja a *Bátori* keletkezéstörténetét. Felhívja a figyelmet Schodelné lelkesedésének furcsa lankadására, ugyanakkor a bécsi Hofoperben július folyamán vendégszereplő primadonna távolléte alatt, a komponálási munka feltűnő megélénkülésére. Ennek egyik mozgatója a Hofoperből a pesti Német Színházba érkezett vendég, Mayer Karolina lehetett, akire valósággal lecsaptak az Erkelek, és ő elvállalta, sőt a sajtó szerint félig be is tanulta Bátori Mária szerepét.²⁸ Mayer azonban július végén, szabadságidejének

²⁶ Somfai/ Erkel-kéziratok, 105.

²⁷ Vö. Szacsvai Kim Katalin, „*Bátori Mária* – források és változatok”. *Muzsika* 46/1 (2003. január): 14–17.

²⁸ *Honművész* 8 (1840. augusztus 16.): 536., idézi Tallián Tibor, „*Bátori Mária*. Előadástörténet”, in Gupcsó (szerk.), *Erkel Ferenc három operája*, 118. Az első felvonásbeli románcra és Mária–István duettre gondolhatott a cikkíró. Elképzelhetőnek tartom, hogy épp Mayer közreműködésében bízva toldotta meg Erkel a második felvonást nyitó No. 8-as Mária-cantabilét egy virtuóz cabalettával. Az ária első részének végén a rákövetkező terzettre vonatkozó szerzői utasítás árulkodik az autográf vezérkönyvben arról, hogy a cabaletta eredetileg

lejárta hivatkozva váratlanul visszautazott Bécsbe. A választmány a zeneszerző elemi érdekeivel is szembehelyezkedve ennek ellenére továbbra is siettetette a premiért. A nyilvánvaló kényszermegoldás az 1840. május 12-i országgyűlési döntés nyomán kialakult zavaros helyzettel függhet össze. A törvényben rögzített határozattal a „szabad ajánlatokból” felépült, de már háromévi működés után a létéért küzdő Pesti Magyar Színház mint nemzeti tulajdon országos pártolás alá került, fenntartásához az adakozás (*oblatum*) helyett az országosan kivetendő hozzájárulás (*subsidium*) vált kötelezővé.²⁹ Az intézmény törvényben előírt átvétele azonban a színház ügyében alakított országos küldöttség összeülése előtt nem történhetett meg, márpedig ez folyamatosan késett, és a működéshez szükséges támogatás sem érkezett. Mindeközben az egyébként is nehéz pénzügyi helyzetben lévő társulat a nyári hónapokban anyagilag ellehetetlenült, ráadásul az épület sürgős javításra szorult. A vezetőség különböző válaszlépésekkel próbálkozott. Június 10-én az intézményt ekkor még mindig irányító részvénytársaság választmánya bejelentette lemondását, és a nádornak címzett feliratban sürgette az átvételt.³⁰ A július 11-i nemleges válasz után Pest vármegye próbálta átmenetileg megoldani a helyzetet. Anyagi támogatásával a választmányt rábírta lemondása visszavonására. Feltehetőleg ugyanekkor döntöttek a színház névváltoztatásával – a pestinek nemzetire való cseréjével – kapcsolatos előkészületek mielőbbi megtételéről. Nem lehet véletlen egybeesés, hogy míg a városi teátrumból a nemzet színházává előlépett intézmény műsorpolitikájában hónapokig nem volt érzékelhető semmilyen változás, addig augusztusban a korábbi három–öt helyett váratlanul tizenegy lett a magyar vagy magyar vonatkozású darabok előadásainak száma,³¹ s épp e hónapban a társaság mindhárom részlege egy-egy ősbemutatóval is előállt: a *Bátori Mária* „nagy hősi nemzeti szomorú opera” (augusztus 8.), *A mádi szüret* „magyar népeletből szerkesztett némajáték” (augusztus 13.) és

hiányzott. A pótlásra még a bemutató előtt sor került, a szövegműanyag alaprétegében szerepel.

²⁹ Az 1840: XLIV. törvénycikkely teljes szövegét közli Pukánszky Kádár Jolán (szerk. és közr.): *A Nemzeti Színház százéves története II. Iratok a Nemzeti Színház történetéhez* (Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938), 136–140; továbbá Bényei Miklós (közr.), *Reformkori országgyűlések színházi vitái (1825–1848)* (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1985), 160–162. (= Színháztörténeti könyvtár 15.)

³⁰ Vö. Pukánszky Kádár Jolán: *Nemzeti Színház II.*, 140.

³¹ A magyar vagy magyar vonatkozású darabok előadásainak száma májustól júliusig havi három és öt között mozgott. Bemutatók: Szigligeti Ede: *Michán családja* (dráma, 3 fv.; május 30.), Balog István: *Egy fazekasnak pokolba vándorlása* (bohózat, 3 fv., zenéjét szerkesztette Heinisch József; június 30.), Szerdahelyi József: *Tündérak* („regényes vígopera”, 2 fv., librettó Egressy Benjámin a „Tündérkastély Magyarországon” című ismeretes vígjáték után”; július 11.). A repertoárdarabok közül egy-egy alkalommal Gaál József: *Peleskei nótárius* c. énekes bohózatát (zene: Thern Károly), két színművet, Kisfaludy Károly: *A leányőr* c. vígjátékát (1827; a Pesti Magyar Színházban bem. 1838. október 2.), Szigligeti Ede: *Aba* c. eredeti szomorújátékát vették elő (PMSz bem. 1838. december 20.), továbbá két magyar játékszínré átültetett bohózatot (*Miss Baba, vagy: Marczibilla, a Caspium tenger melléki mátká*, August Friedrich Kotzebue után Balog István, zene: Thern Károly; PMSz bem. 1840. február 22.), illetve egy vígjátékot (*Parlagi Jancsi, vagy A szerelem csudái*, Ignaz Franz Castelli darabját német után magyar színpadra alkalmazta Kovácsóczy Mihály; PMSz bem. 1837. október 15.). Ide tartozik még Carl Theodor Körner: *Zrínyi, vagy Szigetvár ostroma* c. hősi szomorújátéka, Szemere Pál által fordított verses változatában szintén egy előadással. (Petrichevich Horváth Dániel próza fordításában e darabbal avatták fel 1821. március 11-én a kolozsvári Nemzeti Játékszínt, a magyar nyelvterület első közsínházát.)

egy „eredeti történeti dráma”, a *Bátori Erzsébet* (augusztus 29.) premierje gyors egymásutánban következett.

Feltűnő az események szinkronja is. A késlekedő országos küldöttség helyett, augusztus 6–7-én tartott közgyűlése alkalmával Pest vármegye maga hirdette ki az új éra kezdetét, a szélesebb nyilvánosság előtt is világossá téve, hogy nemzeti üggyé lett a pesti Magyar Színház működtetése. Ugyanezen a két napon jelent meg először a színlapokon – a *Bátori Mária* bemutatójának hirdetéseiben, a döntést anticipálva – a nemzeti színház elnevezés.³² A nyilvánvalóan már korábban elhatározott névcsera megszavaztatásának sikerében ennyire biztosak lehettek? Elképzelhető – ugyanis a vármegye részéről az akciónak finansiális indítékai is voltak. Ez világosan kiderül az augusztus 7-i közgyűlésen megfogalmazott, az országos küldöttség elnökéhez, gr. Teleki Józsefhez intézett levélből, melyben a színház körüli fejlemények ismertetése és a névváltozás bejelentése mellett külön kéri, hogy a vármegye kasszájából a színháznak havonta juttatott 3000 váltó forintnyi segélyt az országos küldöttség a már érvényben lévő törvényben meghatározott hozzájárulásként, vagyis a magyar színházra szavazott összegből Pest megyére eső illetőségként tudja be.³³

E prózai indítékokkal is összefügghet, hogy a névcserénél miért kerülték a zajos külsőségeket. A bemutató gondolatához láthatólag ragaszkodtak, és az „operaháború” közepette – ha lehetőség lett volna rá – bizonyára egy reprezentatív próza-drámát részesítenek előnyben. De az évad műsornaptára alapján ilyen nem volt kéznél. A május 13. utáni időszak mindössze két erre alkalmas új próza-drámát kínál fel. Azonban Szigligeti Ede *Micbán családjának* – egyébként is a király „dicső névnapja tiszteletére” szervezett – ősbemutatója 1840. május 30-án túl korai lett volna;³⁴ Garay János „új eredeti drámá”-ja, a már említett *Bátori Erzsébet* sikerében pedig talán a színház vezetése nem bízott eléggé – és jogosan. A darab szeptember 5-i, második előadásához a színlapok szerint „czélszerű

³² Lásd a *Lignerolles Luiza* (augusztus 6.) és *Veszedelemes nagynéne* (augusztus 7.) színlapján: „Augustus 8-kán, bér-szünettel,/ ERKEL JÓZSEF dalszínész javára, először:/ BÁTORI MÁRIA./ Nagy hősi nemzeti szomorú opera 2 felvonásban Egressy Benjamin-tól. Zenéjét írta ERKEL FERENCZ./ ezen *nemzeti színház* első karmestere.” [Kiemelés Sz. K. K.]

³³ Pest vármegye gr. Teleki Józsefhez írt 1840. augusztus 7-i kérelmét a fejlemények ismertetésével közli Pukánszky/ *Nemzeti Színház II.*, 141–142. Az aktusról a Mátray Gábor által szerkesztett, színházi ügyekben bennfentes Honművész is hasonlóan számol be: „Megjegyzendő, hogy pesti magyar színházunk hirdetményein aug. 8-tól kezdve (midőn »Bátori Maria« opera adatott) e' czim áll: »magyar nemzeti színház.« Ez Pest megye aug. 6-kán 's következő napok közben tartatott közgyűlésének határozatából történt. E' közgyűlésen t. i. szóba jövé a' pesti magyar színház ügye, jelenté a' színházi részvényes társaság választmánya, hogy e' társaság saját költségén már többé nem tarthatja-fön a' nevezett színházat. E' jelentmény következtében a' közgyűlés határozá, hogy mig a' színház iránt tanácskozandó országos küldöttség öszveülni fog, addig is azon pénzből, mely az országgyűlésen e' színházra ajánlott mennyiségből Pest megyére esik, havonként három ezer forint adattassék a' színház szükségeinek pótlására. Meghagyatott egyszersmind, hogy az aug. 8-tól kezdve nemzeti színháznak nevezessék. Minek következtében az említett naptól fogva az eddigi igazgatóság felügyelése alatt a' színháznak minden számadása a' nemzet rovására vitetik.” Vö. *Honművész* 8 (1840. augusztus 16.), 535.

³⁴ Ezt a darabot játszották 1840. augusztus 22-én a színház három évvel korábbi „megnyitása emlékeztetére” is. Május 14-én az eredetileg meghirdetett *Borgia Lucretia* helyett, „cs. kir. Főherceg Nádor ő fensége vissza érkezének ünneplésére” szintén próza-drámai művet tűztek műsorra, Friedrich Halm: *Griseldis* c. 5. fv. drámai költeményét (eredeti bem. 1837. február 11., budai Várszínház, ford. Fáncsy Lajos).

változtatásokat” kellett a szerzővel végrehajtani.³⁵ A *Bátori Mária* szerencsés kompromisszumnak ígérkezett.³⁶ Régóta bevált dráma kapott új köntöst, s ezzel a megoldással bizonyára a próza-dráma párti értelmiség időlegesen lefegyverezhető volt.³⁷ A librettó alapjául szolgáló színmű, Dugonics András azonos című áltörténeti szomorújátéka – Julius Friedrich von Soden *Ignez de Castró*jának magyar adaptációja – zenei betétekkel ellátva 1794-es bemutatója óta állandó repertoárdarabja volt a magyar színtársulatoknak, a Pesti Magyar Színház az opera komponálása idején és ezt követően is játszotta.³⁸ Egy évtizedek óta sikeres színházi repertoárdarab megzenésítésével hozták tető alá a társulat egy hónappal korábbi új vígoperáját, a *Tündérlakot* is. Johann Baptist Hirschfeld *Das Zauberschloss in Ungarn* c. vígjátékának magyarított változatából Egressy Béni új szövegkönyvét – részben saját, korábbi dalbetéteit felhasználva – Szerdahelyi József zenésítette meg. A *Tündérlak* pozitív fogadtatása akár befolyásolhatta a *Bátorival* kapcsolatos vezetőségi döntést.³⁹

Csak hogy a fiatal karnagy első operája még nem volt bemutatható állapotban. Beszédeselek az autográf kötetek datálásai. Az első kötet élén „Anfang 30. März 840”, a második kötetben „Anfangen 1/2 Juli 840” szerepel. Bárkitől származzanak a bejegyzések – Erkelről vagy a bemutató szólamanyagát másoló Anton Weindltől – az mindenképp egyértelmű, hogy míg a hangszerezés vagy a szólamok kiírása az első rész esetében már az országgyűlési határozatot megelőzően elkezdődött, addig a második felvonás munkálataira kevesebb mint egy hónappal az augusztus 8-i bemutató előtt került sor.⁴⁰ Ebben a helyzetben elkerülhetetlen

³⁵ A periódus további próza-drámai bemutatói mind fordítások. Eduard Bauernfeld: *Polgári és regényes* (vígjáték, 4 fv., ford. László Miklós a Magyar Tudós Társaság költségén; május 22.); Prosper Dinaux és Ernest Legouvé: *Lignerolles Lujza* (dráma, 5 fv., franciából ford. Tompa Imre a Magyar Tudós Társaság költségén; június 24.); Ernst Raupach: *Az orvos és gyógyszeres* (vígjáték, 4 fv., ford. Éder György; augusztus 12.; eredeti bem. budai Várszínház, 1836. február 14.).

³⁶ A színház előkészületben lévő egyéb zenés, illetve zenés-táncos produkciói ilyen szempontból nem jöhettek számításba. Balog említett bohózata, Szerdahelyi vígoperája, valamint Stöckl Ferencz (koreogr.) – Franz Gläser karmester (zene): *A mádi szüret* című némajátéka mellett lásd Balog István bohózatát: *Al-Döbler* („zenéje több opera és bohózat kedveltebb részeiből szerkesztve”; máj. 26.); továbbá Leonard Hasenhut (koreogr.) – Böhm Moritz (zene): *Arlequin, mint csontváz* („nagy bohózat némajáték”, 2 fv.; jún. 4.); Stöckl Ferenc (koreogr.) – Heinisch József (zene): *Orpheus és Euridice* („mimikai táncos rajzolat”, 1 fv.), valamint Leonard Hasenhut (koreogr.) – Heinisch József (zene): *A blunzendorfi búcsú, vagy: Windmandel Seraphina* („pantomimikai bohózat”) – mindkettő bem. júl. 25.

³⁷ Azon része legalábbis, mely eleve nem ellenezte, hogy történelmi alakok énekeljenek a színpadon.

³⁸ Vö. Dugonics András: „Bátori Mária. Szomorú történet öt szakaszokban”, in: *Jeles történetek, melyeket a magyar játék-színre alkalmaztatott Dugonics András királyi oktató*. Második könyv, Pesten: Fűskúti ifjabb Landerer Mihály’ költségével és bőtiével, 1795.

³⁹ A bemutatók és Szigligeti Ede már említett drámája, a *Micbán családja* mellett a repertoárdarabok közül augusztusban a két népszerű bohózat, *Peleskei nótárius* és *Ludas Matyi* (Balog István énekes bohózata Szerdahelyi József zenéjével; PMSz bem. 1838. okt. 8. és dec. 27.), valamint Szigligeti: *Cillei Fridrik* drámája (PMSz bem. 1840. jan. 18.) szerepelt még a műsoron.

⁴⁰ E datálásokat Somfai nyomán a kutatók egyöntetűen Erkelként fogadták el. Vö. Somfai: i. m. (15. jegyzet), 105.: „A komponálás időpontjához értékes adalék, hogy mindkét kötet elején E[rkel] F[erenc] feljegyezte a munka (vagy csak a hangszerezés?) megkezdésének dátumait”. Véleményem szerint az írás nem tipikus Erkelre nézve – egy ilyen rövid bejegyzésnél ez már önmagában elbizonytalanít –, a két bejegyzés tintaszíne a kottától eltérő, valószínűleg tehát ezzel nem egyidős, és az is rendhagyó, hogy német nyelvű, Erkel színpadi műveinek

lehetett a külső segítség akár külső nyomásra történő elfogadása. Az első felvonást Erkel végig egy személyben dolgozta ki, de a második rész hangszerelésénél az első oldalaktól, a jelenetek kivételével gyakorlatilag minden áriában és kórusban kíséretje volt. A hivatalból is kíséretíteni köteles Heinisch József másodkarnagy nem szállt be a *Bátori Mária* hangszerelésének munkálataiba.⁴¹ Helyette az énekes, rendező, librettista, fordító és zeneszerző, Szerdahelyi József tette ezt meg.⁴² Nem ez volt az egyetlen eset, hogy a társulat színházi mindenese névtelen közreműködőként kihúzta a csávából a színházi üzemet. Pályatársainak szerzői kéziratok között az ő kézírását rejti az Arnold György dallamaira komponált Heinisch-opera, a *Mátyás király választása*,⁴³ Erkel Ferenc *Két pisztolya*, melyben Szerdahelyitől származik egy közkedvelt népies dal, „Az alföldön halászegény vagyok én” feldolgozása,⁴⁴ valamint Szigeti József *A jegygyűrűje*, ahol a színlapokon megnevezett Egressy Benjámint mellett Szerdahelyi is anonim módon dolgozott, akárcsak a nemzeti színházi másodkarnagy, Kaiser–Császár György.⁴⁵ Ebbe a képbe szervesen illeszkedik a *Bátori Mária* kompozíciós folyamata. Erkel jól ismerhette Szerdahelyit már a kolozsvári évekből, majd 1835 első hónapjaiban mindketten a budai Nemzeti Játékszín társulatának tagjaként működtek, ahol a zenekar élén Erkel elkezdte karmesteri pályáját. Erkel tisztaban volt kollégája legendás zenei képességeivel, ezért minden aggály nélkül rábízta első operája félkész partitúrájának részleges kidolgozását. A munka menete a

autográf partitúráiban ilyen nem találunk.

⁴¹ Heinisch József, a vándorszínész korszak 1820-as évektől kezdve első számú muzsikai igazgatójának életútja is több ponton összefonódott Erkelével. 1828–1830 között, a kolozsvári magyar színtársulat karmestereként feltehetőleg ő vezette be Erkel a szakmába, karmesterségre és talán zeneszerzésre is oktatta. 1836-ban, mint a társulat régi karnagya, a pályakezdő Erkelről vette át – a tagok kérésére – a Várszínházba költözött korábbi kolozsvári–kassai Dal- és Színjátszó Társaságnál a zenei vezetéset. Így örökölte meg Heinisch 1837 augusztusában az induló Pesti Magyar Színház első karmesteri pozícióját, melyet azonban mindössze néhány hónapig tudott megtartani. 1838 elején ugyanis épp volt tanítványa javára kellett visszalépnie a másodkarnagy posztra, miután Rosty Albert – a hangászati ügyek új igazgatója – már nem őrá, hanem az 1836–1837-es évadban a Pesti Német Színház nagyüzemében megedződött fiatal Erkelre bízta az operarészleg megszervezését Tanár és tanítvány viszonya alighanem bonyolulttá vált ekkor. Feltűnik például ahogyan Erkel a Pest Vármegye Színészeti Küldöttségéhez írott, 1838. január 14-i ötpontos beadványában, melyben esetleges alkalmazásával kapcsolatos feltételeit fogalmazza meg – mintha saját művészi szuverenitását máris féltene –, az első- és másodkarmester alárendeltségi viszonyát részletezi: „3^{or} Mivel a’ másod karmester a’ maga körében, ugymint kisebb operákban, parodiákban, kar énekesek’ tanításában szinte hatást gyakorolna, – hogy az egybe függés tsorbulást semmiképpen ne szenvedjen, megállapítani szükséges, hogy említett másodkarmester mindenben a’ mi a’ muzsika, és ének köréhez tartozik, az Első karmester egyenes rendeleteit elfogadni, ’s végre hajtani, egy általlában ettől függeni kötelességének tartsa; [...]”. Vö. Bónis Ferenc, „Hogyan lett Erkel Ferenc a Pesti magyar színház első karmestere?”, in uő (szerk.), *Erkel Ferencről és koráról* (Budapest: Püski, 1995), 60. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

⁴² Szerdahelyi kézírásának azonosításához lásd autográf partitúráit: Nagy Ignác: *Soroksári János* (víg énekes játék; Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény [a továbbiakban NGy]) 660); Victor Hugo: *Borgia Lucretia* (szomorújáték; Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, NGy 1330); Étienne Arago – Paul Vermond: *Az ördög naplója* (vígjáték; Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, NGy 563), valamint Szigligeti Ede: *Csikós* (népszínmű; Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, NGy 1170).

⁴³ Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, ZBK 94. A névtelenül közreműködő Szerdahelyi újabb azonosított betétpartitúrája – Mátyás és Madrótyi Pál, a két prágai fogoly honvagy-duettjével a második felvonás első jelenetéből – egyidős a Heinisch-autográf és a hozzá tartozó szólamanyag alaprétegével.

⁴⁴ Szacsvai Kim/ Közös munka az *Erzsébet* előtt, 213., 230.

⁴⁵ Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, NGy 1137.

következő lehetett: az opera első felvonásához hasonlóan Erkel előbb sorvezetőként egy-egy teljes számba vagy nagyobb önálló egységbe bevezette az énekesek vagy az első hegedűk szólamát, majd meghangszerelte a vonósokat. Ezt a vonósokkal és az énekszólammal legtöbbször együtt mozgó fűvósletét kialakítása követte; legvégül pedig az ütőhangszerek bevezetése, a hangszerelés ellenőrzésével egybekötve. A Szerdahelyinek átadott oldalak esetében a legutoljára pótoltt ütősök mellett Erkel legfeljebb az egyes részek hangszerelésének elindításában vett részt (így Mária áriájában és cabalettájában). Helyenként egy-egy fűvós motívumot, futamot is bejegyzett, de valószínűleg még a vonósok hangszereléskor, emlékeztetőként saját maga számára. Szerdahelyi a fűvósok kidolgozásánál kapcsolódott be a munkafolyamatba.⁴⁶ A fűvósokat amúgy is kevésbé foglalkoztató scenák kivételével gyakorlatilag minden átvehető számot, a második kötet mintegy felét (162-ből 85 főlíót) átvállalt. A felvonás hét száma közül ő dolgozta ki a következő részek fűvósletétjét: *No. 8 Coro ed Aria*, *No. 11 Coro*, *No. 12 Vadászdal* és *No. 13 Bordal*. Az ő keze nyomát őrzi a Király és az intrikusok (Szepelik, Árvai) kórusos tercettje (*No. 10 Terzetto con coro*), valamint a fináléban Mária hálaáriájától a *Scena ultimáig* tartó szakasz. Nem foglalkozott a *Scena ultimával* – a *Preghierával*, valamint a befejező bosszúkarrral –, mely feltehetően még nem állt készen; a *Vadászdal* anyagával közös – Mária, István és Miklós jelenetét záró – kórusos tercettet (*No. 9 Scena e Terzetto con coro*) pedig elképzelhető, hogy Erkel eredetileg a megelőző scenához hasonló áttetsző hangszerelésben képzelte el.⁴⁷ Kivételes helyek a *No. 12-es Vadászdal* és a *Bordal come sopra*val megoldott visszatérése utáni kóda, ahol Erkel kizárólag az énekszólamot jegyezte be. A *Bordalban* egy háromütemes konvencionális kadenciáról van szó, a *Vadászdal* azonban egészében feltűnően kidolgozatlan. A kórus első formarészének ismétlését felvezető négyütemes átvezetésben az első hegedű, a teljes második szakaszban mindössze az első tenor és a kürtök szólama autográf. Lehetséges, hogy Szerdahelyi itt egy személyben vállalta volna a partitúra kidolgozását? Nem zárható ki, hiszen a zeneszerző által meghangszerelt oldalakba is belejavított. A *No. 9* és a felvonás két nagy drámai jelenete (*No. 10 Scena* és a *No. 14 Finale*) Erkel önálló hangszerelése. Szerdahelyi utólagos javításai – a befejezés kivételével – e számok mindegyikében előfordulnak. (Kézírása az első felvonás szerzői partitúrájában nem tűnik fel, ezt feltehetőleg nem látta.) A kottát a tapasztalt színházi ember szemével, inkább dramaturgként mint zeneszerzőként olvasta. Beavatkozásai mindenekelőtt

⁴⁶ Mit sem változtatva írásszokásain, Szerdahelyi a fűvósokat ugyanolyan következtelen sorrendben, alapvetően pedig régies felrakásban írta, mint saját partitúráiban. Egyértelmű, hogy hangszerelt, és nem másolt. Gyorsírása első lejegyzést sugall, Erkelnél a partitúra beosztása végig következetes a fa- és rézfűvósletét különválasztásában.

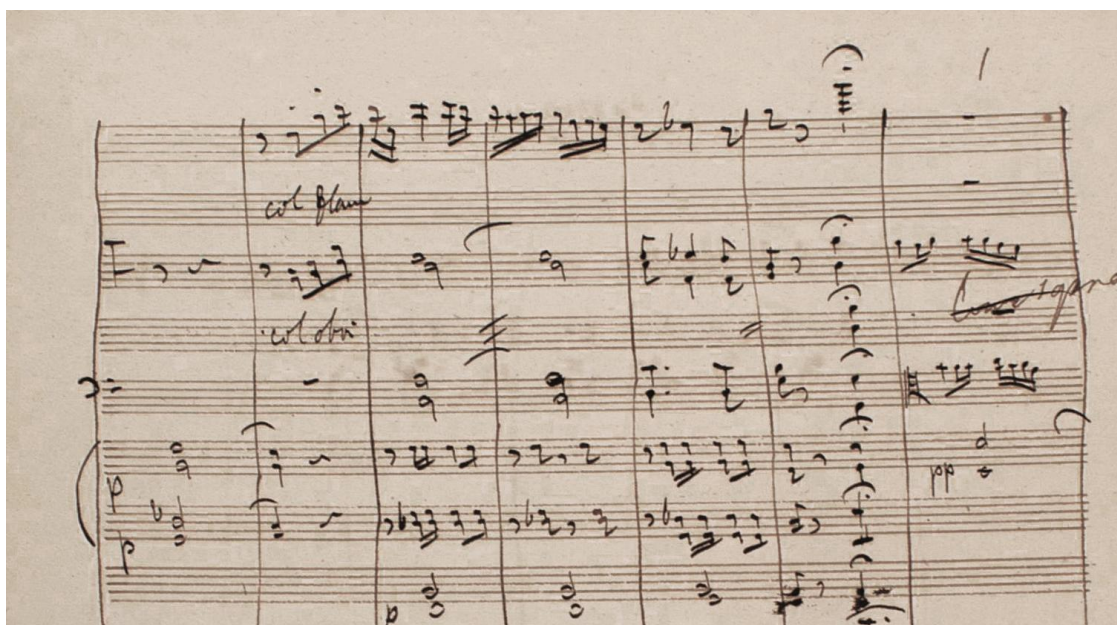
⁴⁷ Ettől függetlenül Szerdahelyi a tercett partitúráját is láthatta, mivel az általa véglegesített *Vadászdalban* a tercettből származó részletre csak *come sopra* bejegyzés utal. Utólag a *Vadászdal* közös anyagára vonatkozó *come ultra* bejegyzéssel a *No. 9*-ben is kiegészítették a hangszerelést.

a nagyobb kontrasztok beépítését, és a hangzás növelését célozták. Emfatikus tutti akkordokkal tűzdelte meg például a Király és intrikusainak jelenetét (*No. 10 Scena*), melyben Árvai és Szepelik megpróbálják kierőltetni a bizonytalankodó, lágyszívű uralkodóból Mária halálbüntetését. További csúcspontokat erősített meg az általa véglegesített *Terzetto con coro* és a *Bordal* visszatérésében, ahol a fokozás érdekében a fúvósok kidolgozásával egy időben, az eredeti *come sopra* utasítást felülírva, a vonósletétet is átdolgozta. Mindeközben igyekezett ugyan minél közelebb maradni Erkel eredetijéhez, és csak a lehető legkisebb mértékben beavatkozni, de sejtetően néhol mégis eltért a komponista szándékától. Erkel ezeken és a hasonló helyeken áttetszőbb hangzásra törekedett; hangszerelését a későbbiekben (például a *Hunyadi Lászlóban*) is az ökonomiára való törekvés jellemezte. Elég egyetlen pillantást vetnünk ilyen szempontból a *Bátori* partitúrájában a Király és az intrikusok közötti jelenet elejére (*No. 10*), ahol a drámai hatást szintén az eszköztár szűkítésével növelte. Egyetlen *fp* timpani-tremolóval emelte ki az intrikusok bejelentését: „E buja leány [...] ki *bűn*re vitte István herceget”. A Király szólóban elhangzó kérdésére („de szólj tehát miként?” [ti. hogyan bűnhődjék Mária]) Szepelik és Árvai választ, akik itt kéri először Mária halálát („Pallos repüljön hófehér nyakára”) mindössze *colla parte* mozgó harsona–tuba kísérettel látta el. Az első zenekari hangsúllyal a 104. ütemig várt, addig a pontig, ahol a Király kifakadása lezárja a jelenet első szakaszát: „Nem Istenemre! *Vértett*et elkövetni nem fogok!” – és még itt sem érezte szükségesnek a zenekari tutti bevetését, mindössze klarinétal bővítette a korábbi (vonós+fagott+kürt) felállást. Elképzelhető – a másolt partitúrába bevezetett néhány későbbi javítása is utal erre –, hogy Erkel fiatal kezdő komponistaként sem örült minden esetben a nála nem sokkal idősebb, de tapasztaltabb Szerdahelyi színházi rutinból jövő beavatkozásainak. Mégis kivétel nélkül jóváhagyta módosításait, mivel valószínűleg belátta, hogy ezek összhangban voltak a közönség és a kritikusok elvárásaival. Jellemző, hogy Mátray Gábor még ezek után is szövegezte a premier kritikájában a kontrasztok hiányát a *Bátori Máriában*.⁴⁸

⁴⁸ „hogy a’ hangszerző olly helyeken, midőn megrendítő pillanatok voltak, olly kevésbé használá a’ hangszerek hatalmát, különösen szembetűnő volt.” Vö. *Honművész*, 8 (1840. augusztus 13.), 530., idézi Barna István, „Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében”, in Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.), *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére* (Budapest: Akadémiai, 1954), 177. (= Zenatudományi Tanulmányok 2)



Étienne Arago – Paul Vermond: *Az ördög naplója*. Szerdahelyi József által komponált betétszám autográf partitúrája. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény



Szerdahelyi József kézírása a *Bátori Mária* autográf partitúrájának második kötetében: Mária *Cabalettájának* (No. 8) fűvósszólamai. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

AZ ELSŐ BEFEJEZETT MŰALAK (1841)

A *Bátori Mária* második előadását kétszer elhalasztották. Augusztus 11-én a címszerepet beugróként vállaló Felbér Mária „gyengélkedése (hihetőleg a reá nézve igen fárasztó Bátori Mária szerepének következtében)” és az Istvánt alakító Erkel József „véletlen elrekedése” miatt maradt el, augusztus 14-én a Király, vagyis Konti Károly „rögtöni megbetegülésére” hivatkozva mondták le.⁴⁹ A főszerepeket vivő énekesek vélhetően valós gyengélkedését akár a túl intenzív próbafolyamat is okozhatta, de az augusztus 31-ig nyúló haladék jól jöhetett az egész produkciónak. Erkel nem csupán az artikuláció és dinamika pontosítását, valamint az interpretációt szolgáló aprómunkát nem tudta augusztus 8-a előtt elvégezni, hanem annak ellenére, hogy a második felvonás mintegy felében Szerdahelyi József átvállalta a fúvóskar, sőt néhol a teljes zenekari letét kialakítását is, a komponista az első felvonás No. 5-ös *Corójának* hangszerelésével sem készült el a bemutatóig. A partitúrafej és az eredetileg D-dúrban megfogalmazott kar énekszólamainak bejegyzését követően mindössze a színpadi fúvóegyüttes, a banda kivonatának tizennégy ütemét, az ún. *guida* kezdetét jegyezte be az autográfba.⁵⁰ Így az első előadáson, augusztus 8-án színpadi katonazenekar adta elő a számot, zenekari kíséret és énekszólamok nélkül. (Nem sejtve, hogy kényszermegoldásról van szó, a *Pester Tageblatt* tudósítója hosszasan kritizálta a banda önálló szerepeltetését.)⁵¹ Nem tudjuk, ki készítette ezt a bandahangszerelést, de elképzelhető, hogy a színpadon hirdetett „gróf Rothkirch 12. számú cs. kir. gyalog ezred” tábori zenészkarának vezetője kapta a feladatot. A korabeli gyakorlat szerint az operák bandapartitúráit a bandákért felelős katonakarmesterek dolgozták ki a zongoraletét típusú szerzői fogalmazványból.

A premier után Erkel valószínűleg azonnal folytatta a munkát. Ha a sajtó ezt külön nem jelzi, az egyes betoldások vagy cserék pontos datálása nem lehetséges. Különösen a korai beavatkozásokról szóló beszámolók hiányoznak. Ezek esetében az Anton Weindl által 1841 vége előtt másolt partitúra (NSZ-P) és *violoncello–contrabasso* szólamfüzet segít a bemutaton átívelő kompozíciós folyamat rekonstruálásában. Utóbbiak a kiegészítések első sorozatát már alaprétegben hordozzák, és így legalább egy *terminus ante quem*

⁴⁹ *Honművész*, 8 (1840. augusztus 16. és 20.), vö. Barna/ Erkel első operái, 177–178.

⁵⁰ Utóbbiakat a kopisták a szólamfüzetekbe is kimásolták – a hangszerek füzeteiben és a sűgőpéldányban pedig üres helyet hagytak a későbbi bejegyzés számára. A No. 5 szövege a bemutatóra kiadott librettóban (L1) megjelent, a sűgőpéldányban (SK1) azonban a megfelelő lap élén mindössze egy címbejegyzés („Kar. Banda”) jelzi a számot. Az üresen hagyott oldalra Mária utólagos *Cabalettájának* (No. 4) verssorait vezették be, a kórus szövegét nem pótolták.

⁵¹ „Die Ankunft des Herzogs kündigt sich in einem Marsch an, der, von der Banda *allein* ausgeführt, nicht den Effekt machte, den er hervorgebracht haben würde, wenn das volle Orchester mitgewirkt hätte. – Eine Banda *allein* gefällt nicht in einem geschlossenen Raum, und ist, wie überhaupt alle Harmoniemusik, mehr für das Freie angewiesen. – Das darauffolgende Duett ist einfach und wirksam.” [A herceg érkezését induló adja hírül, melyet a banda *egymagában* szólaltatván meg, nem keltette azt a hatást, amelyet a teljes zenekar közreműködésével érhetett volna el. – A banda *önmagában* nem hat jól zárt térben, és mint általában mindenféle fúvószené, inkább a szabadban érvényesül. A rákövetkező duett egyszerű és hatásos. – Kiemelés Sz. K. K.] *Pesther Tageblatt*, 1840. augusztus 12.

meghatározását lehetővé teszik. Néhány fontosabb beavatkozásra valószínűleg már a premier utáni hetekben sor került. Az autográf partitúra javításai is jelzik, hogy még mielőtt a *No. 5 Coro* hangszerelésének nekilátott volna, Erkel E-dúr *Cabalettával* toldotta meg az előző számot, Mária d-moll románcát;⁵² módosította a No. 4–5 közötti, eredetileg D-dúrba moduláló átvezetést, melyet C-re futtatott ki, és csak ezt követően, az egészet C-dúrba transzponálva hangszerelte meg a *Corót*. A darabért egyébként lelkesedő kritikusok legelőször az opera fináléját bírálták.⁵³ E sorokat olvasva, nem csoda ha Erkel változtatott az amúgy is gyors munkával készült befejezésen. A *Preghierához* nem nyúlt, de a terjengőssége miatt sokat kritizált *Scena ultima* további részét szinte teljes terjedelmében húzta. Csak István és Miklós gyászduettjének elejét, valamint záróütemeinek kromatikusan ereszkedő skálamenetét tartotta meg, a gyászduett fennmaradó nagyobbik felét, István bosszújelenetével, s magával a Furioso-karral együtt elhagyta. Ezzel a lecsupaszított, a bosszú motívumától megfosztott drámaiatlan változattal azonban nem lehetett elégedett. A szerzői vezérkönyvbe valószínűleg korán bekerült az az autográf betétpartitúra, a szólamfüzetekbe pedig az a – Kocsi János által másolt – betétlap-garnitúra, amely az opera később végérvényesen megszilárdult befejezését tartalmazza. Az új változat némi áthangszerelés mellett lényegében az első, húzásos verziót kontrasztosítja. Az Introduction anyagát használó gyászduett néhány üteme után ebben még egyszer megszólal a haldokló Mária, és utólagosan(!) komponált E-dúr Cabalettájának lírai idézetével elbúcsúzik szeretteitől. Majd átmenet nélkül robban be a férfiak vészjósló rézfűvők által kísért, a korábbi Furioso-kart kiváltó átokmondata, mely után szinte mechanikusan futnak le a zenekari tutti viharos, de lényegében semleges kadenciaütemei. Nem tudjuk, hogy a finálé átszerkesztésére mikor került sor. A kottás források kevés támpontot adnak a datáláshoz. Mátray a *Bátori* második, augusztus 31-i előadásáról írt elemző kritikájában ugyan megelégedéssel nyugtázta, hogy „Maria megöletése után kedvező változtatást vettünk észre”⁵⁴ – ám Anton Weindl violoncello–contrabasso szólamfüzetébe, valamint néhány más későbbi vonós szólamfüzetbe az átdolgozott befejezést betétlapokon illesztették be, holott itt

⁵² A korábbi feltételezésekkel ellentétben a *Cabaletta* nem készülhetett Schodelné számára. Az első betétek egyikeként – Felbér Mária, de legkésőbb Láng Paulina szereplései idején – komponálta Erkel, akit ebben valószínűleg a *Romanzával* kapcsolatos hiányérzete motivált.

⁵³ A *Pesther Tageblatt*, 1840. augusztus 13-i kritikusa szerint a *Scena ultima* Mária-preghierája „egyike az opera leggyengébb számainak, nehezen is énekelhető”, a zárókórus pedig noha „önmagában nagyon jó, mégsem illik egészen oda, és a darab vége a végtelenségbe húzódik”; István utolsó jelenésében, amikor halva találja Máriát, „az utolsó recitativtól kezdve” az egész befejezés húzását javasolja. Vö. Barna/ Erkel első operái, 185–186. Hasonló véleményen van a *Tageblatt*tal egy napon megjelent beszámolójában Mátray Gábor is. Az első felvonást dicséri, a *Vadászdalig* (No. 12) a másodikikat is, az opera fináléban azonban, úgy véli az utolsó kar „ez ártatlan angyal vére» valamint különös maga nemében, úgy fültre nem hatott”, és furcsállja, hogy „a’ dühös István hot nője felett olly sokáig siránkozik, a’ helyett, hogy a gyilkos üldözésére azonnal lépést tenne”. *Honművész* 8 (1840. augusztus 13.), 530.

⁵⁴ *Honművész* 8 (1840. szeptember 6.), 185.

nemcsak a *No. 4 Cabaletta* és *No. 5 Coro*, de még a *No. 6* korai húzása, sőt István *No. 2*-es betétáriája is alaprétégben szerepel. Márpedig István áriájáról biztosan tudjuk, hogy az 1841. január 29-i díszelőadáson hangzott el először. A *Schlusseinlage* így csak ez után készülhetett, az előnyös változtatás pedig, amire Mátray felfigyelt, talán a *Scena ultima* korai, drasztikus lerövidítésére vonatkozhatott. Az opera első befejezett alakját célzó kompozíciós folyamat itt tulajdonképpen lezárult. Erkel már István áriájával is elsősorban a herceg szerepét átvevő Joób Zsigmondnak dolgozott, számára akart ezzel kedvező bemutatkozási lehetőséget biztosítani. (Mátray szerint túlságosan is az ő magas hangjához igazította a betétet.) A rövid zenekari bevezetést felváltó nyitányban pedig Erkel már visszatekint, összegez. Az *Overtura* egy szerzői jutalom-előadás alkalmával, 1841. november 9-én szólalt meg először. A kiérlelt, ambiciózus darab – Erkel legkorábbi fennmaradt komoly szimfonikus alkotása – a későbbiekben az opera egyik sikerszáma lett. *Konzertstück*ként is sokat játszották, évtizedekkel élte túl a *Bátori Mária* előadásait. Szólamanyagának bejegyzései közel százéves interpretáció-történetet dokumentálnak, olyan díszelőadásokkal, mint az országos Kazinczy-ünnepségeké a Nemzeti Színházban (1859. október 27.) és az Erkel születésnapjára rendezett, már említett 1890-es Vigadó-beli hangverseny, melyen a szerző vezénylete alatt szólalt meg.⁵⁵

⁵⁵ A nyitálynak a Nemzeti Színház kottatárában őrzött zenekari szólamai az 1844–1935 között eltelt kilenc évtizedből a következő előadási bejegyzéseket tartalmazzák: „Den 28. März 1844 im Deutschen Theater, Saphiers Akademie für den ungar. Pensionsfond für Künstler”; „Pesth, den 1. Jan. 1856” [Kisfaludy Károly *Kemény Simonjának* előadását vezette be]; „Arad, 22. Március 1856”; „Kazinczi százados ünnepe elő estéjén csináltuk 1859 october 27” [a Kazinczy-ünnepség nemzeti színházi díszelőadása]; „22 Dezemb. 1859 Pesth, zum Pensionsfond des Nat. Theaters”; „Pest am 22. Dezember 1863”; „la prima volta al 22/7 1870”; „1883”; „Aufgeführt zum 80. Geburtstagsfeier des Komponisten am 7. Nov. 1890” „Montag Ludwig 17. 11. 1892”; „Festvorstellung Szegedin am 20 November 1892”; „Montag Lajos 933 Budapest” és „Ackermann Péter, 1933. november 13-án im Rádió”; „Raj István 1935. VI. 27”. A nyitány egy 1933-as előadását, az opera további számaival együtt a rádió sugározta. Egy-egy előadást dokumentál a *Pesti Divatlap* (1844. november 24.); Legány: i. m. (3. jegyzet), 31. (1844. Nagyszombat), valamint Mészáros Imre – Isoz Kálmán (szerk.): *A Filharmóniai Társaság múltja és jelene 1853–1903*, Budapest: Hornyánszky, 1903. (1899. március. 27. Budapest). A Kolozsvárott használt szólamanyagba a nyitány három helyi előadásának és azok próbáinak dátumát jegyezték be (1901. február 5.; 1903. január 20., 21., 23., 30., 31., február 2.; 1911. április 3. és 6.). A *Bátori*-nyitány Brüsszelbe is eljutott, amikor az ottani filharmónia karnagya a budapesti Harmónia zeneműkiadó igazgatójától magyar zenekari műveket kért. *Fővárosi Lapok*, 1882. január 3., idézi Legány mj., 31.

53

54

FELÚJÍTÁSOK (1852, 1858)

A fentiekben vázolt kompozíciós munka lezárultával az opera szövege lényegesen már nem változott, illetve amennyiben változások történtek, ezek mindannyiszor alkalminak bizonyultak. A Liebhardt Lujza 1852-es vendégszereplésére komponált *Cabalettát* később elhagyták, az 1858-as felújítás új, magyaros hangvételű duettel (*No. 6*) ellátott, magyar táncablókkal kiegészített verziója mindössze hatszor került színre. Erkel itt már meglehetősen eltávolodott az első megfogalmazás hangvételétől. A zenekari hangzás dúsabb lett, az új szerelmi kettős kompozíciós stílusa határozottan eltér az opera egészétől, a táncbetétekkel megnövelt terjedelem pedig az opera nagyformájának átszabását is maga után vonta – a Mária és István duettjét követő rövid jelenet és az első finálé magyar táncokkal kiegészített változata önálló felvonásként szólalt meg. Az átalakítással a *Bátori Mária* az 1850-es évek végének közönségét szolgálta, és bár a sajtó sikerről számolt be, Erkel első operája 1860. április 28-án – szűk egy évvel a *Bánk bán* bemutatója előtt – végérvényesen lekerült a Nemzeti Színház műsoráról.⁵⁶

A kései, mindeddig ismeretlen betétszámok szerzőségét akár kérdésesnek is tekinthetnénk: nemzeti színházi, de az opera korpuszából kivált, szerzőmegjelölés nélküli betétlapokon maradtak fenn; előadási és címbejegyzéseik mindössze annyit tisztáznak, hogy a *Bátori Máriához* készültek. Külső segítség igénybevétele, legalábbis a *No. 6-os Duetto* és a *No. 8-as új Cabaletta* esetében mégsem valószínű. Mária és István eredeti első felvonásbeli duettjével Erkel a kezdetektől elégedetlen volt. 1841 vége előtt egy hosszabb szakaszát törölte, később további húzásokkal, máskor ezek némelyikének visszaállításával próbálkozott.⁵⁷ Várható volt, hogy előbb-utóbb elkészül az eredetit felülíró kettőssel. Némi nyomás az 1858-as felújítást rendező Szigligeti Ede, illetve a vezetőség részéről is érkezhett. Hollósy Kornélia, a *Hunyadi László Mária-cabalettájának (No. 19)* és a készülő *Bánk bán* Melinda szolamának címtettje 1846-ban vette át Bátori Mária szerepét, amit Erkel ekkor mindössze a *Romanza Cabalettájában* egyetlen – a szoprán rendkívüli énektechnikáját megcsillantó – kadenciával egészített ki.⁵⁸ Liebhardt Lujza kedvéért már egyszer amúgy is

⁵⁶ A *Bátori Mária* kritikai közreadása azt az autográf legkésőbbi rétege által még dokumentált változatot részesítette előnyben és helyezte a partitúra főszövegébe, amely a darab nagyjából 1841 végén lezárt kompozíciós munkája nyomán jött létre. A későbbi betéteket függelékben közöltük. Vö. Szacsvai Kim, „*Bátori Mária* – források és változatok”. *Muzsika* 46/1 (2003. január): 14–17; Szacsvai Kim/„Bátori Mária”, 175–177.

⁵⁷ 1841 vége előtt csak a *Con moto* szakaszt húzta. E húzást előbb visszavonta, és más húzásokat eszközölt, majd újból lemondott a *Con moto*-ról is, ezzel egy csupán 44 ütemet megtartó változatig is eljutott.

⁵⁸ A zenekari szolamanyagban „Hollósy-Cadenz” bejegyzések szerepelnek. A források a datálás vonatkozásában nem igazítanak el, de nagyon valószínű, hogy a kiegészítésre már az 1846–1848-as négy előadás valamelyikén sor került, nagyjából tehát egy időben Gara Mária Hollósy beállításához komponált *Cabalettájával*. Miután Mária szerepszolamfűzetei elkallódtak, és a kiegészítést sem az autográf vezérkönybe, sem ennek nemzeti színházi másolatába nem vezették be, Hollósy kadenciájára csupán a – feltehetőleg *colla parte* játszó – fuvola szolama alapján következtethetünk, melyet a hangszer szolamfűzetében egy autográf betétlap őriz. Mária szolamának egy további, 1852 előtti kiegészítéséről lásd 66. jegyzet.

hozzányúlt az opera 1841 körül lezárt szövegéhez, tartozott ugyanezzel Hollósynak is. A művésznő és állandó partnere, Jekelfalusi Albert a közönség kitüntető lelkesedése mellett énekelte a *Hunyadi László* és az *Erzsébet* egymást sűrűn követő előadásain a két opera szerelmi kettősét⁵⁹ – egy ilyen szám a *Bátori Máriából* sem hiányozhatott. Az első felvonás Mária–István duettje azonban ekkor már a lehetőségesség határáig meg volt húzva, és ki más lehetett volna az, mint maga Erkel, aki vállalkozik arra, hogy Gara Mária–Hunyadi László *Cabalettájának* (No. 14) és Erzsébet–Lajos kettősének (No. 7) *pendantját* megkomponálja – ráadásul ilyen sikerrel.⁶⁰ Talán magában a szerzőben sem tudatosult, hogy mennyire a két előkép közelében maradt. A *Bátori* új kettősének énekszólamait egyenesen az *Erzsébet* opera duettjének kezdőhangjaival indította. Nemcsak a kezdőmotívum, hanem a hangmagasságok is azonosak.⁶¹

Az Erkel-kutatásban korábban megfogalmazott elképzelés, miszerint a Liebhardt Lujának komponált magyar dal az autográfban szereplő áriák között keresendő, már a kritikai kiadás készítésekor megdőlt. Igaz ugyan, hogy Mária No. 8-as eredeti *Cabalettája* a szerzői partitúrában utólagos beékelésként jelentkezik, e pótlás azonban már ott szerepel a bemutató szólamanyagának (NSZ–P) és sűgőkönyvének (SK1) alaprétegében. Mária további szólószámai – a No. 8-as ária cantabiléja és Mária hálaéneke az opera fináléjából – az autográf alaprétegéhez tartoznak.⁶² Mindezek alapján a Liebhardt Lujra számára komponált új számot a kritikai kiadásban még elveszítettként tartottuk számon. A zenekari szólamokat tartalmazó kottalapokra (LC) csak a közreadás megjelenését követően bukkantunk rá Dugonics András *Bátori Máriájának* nemzeti színházi előadási anyagában, Bognár Ignác – a színmű 1855-ös felújításához komponált – kísérőzenéjének tételei között. A szólamanyag hiányos: a partitúrát ugyan nem ismerjük, de nagyon valószínű, hogy hiányzik a két klarinét,

⁵⁹ Érdemes összeolvasnunk legalább az 1858-as év előadásainak időpontjait: jan. 1. (HL), jan. 19. (E), jan. 21. (BM bem.), jan. 26. (HL), febr. 27. (HL), márc. 9. (BM), márc. 13. (E), máj. 3. (HL), máj. 11. (E), jún. 10. (HL), jún. 24. (BM), szept. 4. (HL), szept. 13. (E), nov. 6. (BM). A fogadtatáshoz lásd például a *Hunyadi László* kritikáját, *Magyar Sajtó* 1858. március 2., 102.: „Soha ilyen szépen a II. felvonásbeli kettőst Hollósyné és Jekelfalussy még nem énekelte.” Vagy ugyanehhez a *Hölgyfutár* beszámolóját (1858. március 1., 192.): „Az operában egyes részek sikerültek. Például a második fölvonásbeli duett Hollósy L.-né és Jekelfalussy közt, mely ismételtetett, Gara Mária nagy koloratur-áriája és még néhány rész. [...] A közönség a templom-jelenet után zajosan előtapsolá Erkel.”

⁶⁰ A közönség „kedvenc művésznőjét Hollósy L.-nét, legmelegebben fogadta első jelenési áriájában s a Jekelfalussyval énekelt kettősben, mely is az első felv. briliáns négyesével, az opera fénypontjának mondható.” *Magyar Sajtó*, 1858. február 4.; „Nem csak a nagyobb zenekari s ének-ensemblék és indulók hatják meg a közönséget, hanem a lyrai helyek is, minő például a szépen kigondolt duett Bátori Mária (Hollósy L.-né) és István (Jekelfalussy) között.” *Hölgyfutár*, 1858. március 10.

⁶¹ Az 1858-as felújításhoz készült új duett forrásai közül Mária szólama hiányzik. A dallamhangszerek, István szólama, valamint SK3 alapján rekonstruáltuk.

⁶² No. 8-nál, SK1-ben egy betétlapon mindeddig ismeretlen szövegű későbbi bejegyzést találunk: „Tekints reám irgalmas ég / oh adj erőt tusámban. / Ha vesznem kell uram isten / Legyen szent akarod. / Véd angyalid oh őrizték / Szegény ártatlan gyermekim / E’ vihar teljes időben / Őrizték ör angyalok.” Nem kérdéses, hogy Erkel ezt a szöveget is megzenésítette, különben miért vezették volna be a sűgőpéldányba. E néhány sor nem lett volna elégséges egy, az eredetit – akár a No. 8 *Ariát*, akár ennek *Cabalettáját* – lecserélő betétszámhoz. Inkább kiegészítésről – egy, a tempo di mezzo helyén elhangzó recitativóról vagy Preghieráról? – lehetett itt szó, melyről korán lemondtak, és kottás forrásai elkallódtak.

a két fagott és a négy kürt betétlapja: a meglévő szólamok – piccolo, két fuvola, két oboa, két trombita, három harsona, tuba, timpani és vonósok – ugyanis az Erkelnél megszokott hangszerelést körvonalazzák. Mária szólama sincs meg, ám az 1841 utáni sűgőpéldány (SK2) függelékes szövegbetéte és az énekszólámot minden bizonynyal kettőző hangszerek dallama alapján szinte teljes mértékben rekonstruálható. Az opera játszópéldányaiba egykor betétként beillesztett lapok címfeliratai nem túl részletesek, de a *violino primo* szólam címbejegyzése egyértelművé teszi, hogy a *Bátori Máriához* készült *Cabalettáról* van szó;⁶³ az első fuvalás (ez idő tájt maga Doppler Ferenc), valamint a nagybőgős szólamlapjának hátoldalán ott sorakoznak a Liebhardttal tartott előadások dátumai; Erkel szerzőségét pedig kétséget kizáróan bizonyítják a színlapok és a felújítás kritikáinak attribúciói. A *Pesti Napló* többször tudósított „az Erkel úr által különösen a művésznő számára írt magyar dal”-ról, melyet Liebhardt „meglepő könnyűséggel, szabatossággal énekelt”, a közönség „valódi lelkesedő tapsviharával fogadott, s a művésznő által ismételtetett”.⁶⁴ A színlapok szintén mindannyiszor jelezték a Liebhardt számára a „2-dik felvonásban a zeneszerző által különösen az ő részére írt új áriát”. Furcsa lehet, hogy a sajtókritikák áriáról beszélnek, és ária cím alatt jelentkezik SK2-ben is a kiegészítés.⁶⁵ A zenei anyag megformálása azonban cabalettára vall, és ez szerepel a betétlapok – feltehetőleg Erkel autográf partitúrájára visszamenő – címbejegyzésében is. Az ária eredeti lassú első részét sehol sem törölték, s a betétet a sűgőpéldány főszövegének ceruzás utalása, a hangszeres betétlapok és szólamfüzetek egymásnak megfelelő vi–de jelei, a szólamokba bejegyzett *Einlage*-utasítások is egyértelműen a cantabile mögé helyezik. Liebhardt Lujza „áriája” tehát csakis a *No. 8* eredeti *Cabalettája* helyett kerülhetett előadásra. A kritikusok valószínűleg nem ismerték fel, hogy az ária lassú első része nem új, ami érthető, hiszen az operát 1843 után mindössze öt alkalommal hallhatták, utoljára négy évvel Liebhardt vendégszereplése előtt.

Dugonics András áltörténeti szomorújátéka eredeti formájában sem nélkülözte a zenét. Egy Mária-siratót, melyet a hősnő koporsója fölött leánykar énekel, a darab 1795-ös első kiadásában a szerző színpadi utasítása is jelez.⁶⁶ Néhány évtizeddel később a budai Játékszín, majd a nemzeti színházi előadások sűgőpéldányában is szerepelnek zenei betétszámokra

⁶³ „Sopran Aria Báthori Máriából/ Violino1^{mo} / Cabaletta”. Az összes többi betétlapon csupán az adott hangszer neve és „Cabaletta” szerepel a címzésben. A betétlapokat egy nemzeti színházi, a *Hunyadi László* szólamanyagát is másoló hivatásos kopista állította elő.

⁶⁴ *Pesti Napló*, 1852. június 26., július 13.

⁶⁵ SK2 alapszövegének megfelelő pontján az utasítás: „Ária lásd hátul”, a sűgőpéldány végén a pótlás címzése: „Mária áriája”.

⁶⁶ „Kinyílt azon mellék szoba, mellyben Máriának testjét egy fekete posztóval bé-vont állásra helyeztette Buzilla. [...] Nem messzire zengett a’ muzsika-szó, melly magát a Leányok’ énekléséhez alkalmaztatta, és versett váltották fel egymást. Azon Dall, mellyet Máriának koporsója mellett szomorúan éneklettek a’ siránczó Leányok, ez vala: Víg tavaszkor a’ zöld pázsit / Mezejével szépen kél: / Mert a’ téli zúr-zavarnak / Fagy’-derétől már nem-fél. [...]”

vonatkozó utalások.⁶⁷ Miután Bognár Ignác három színműbetéte közül két zenekari kíséretes kórus – az *Induló* és a *Vadászkar* – megfelelőjét Erkel *Bátori Máriájában* is megtaláljuk (a harmadik, a *Gyászkar* a sirató helyén állt), Liebhardt *Cabalettájának* esetleges átvétele Dugonics szomorújátékának 1855-ös felújításába nem tűnik lehetetlennek. Mégis valószínűbb, hogy a betétlapok egyszerű könyvtárosi tévedés következtében kerültek Bognár Ignác kísérezzenéjének mappájába, és a *Cabaletta* nem hangzott el a színmű egyetlen előadást megért felújításán.⁶⁸ Nemcsak azért, mert a Bognár színműbetéteinél lényegesen nagyobb zenekart igénylő szám beiktatása a próza–drámai produkcióba eleve kérdésesnek tűnik,⁶⁹ de nehéz magyarázatot találnunk arra is, hogy amennyiben az átvétel mégis megvalósult, miért hallgatott erről a felújítás színlapja, valamint a sajtó. Az alig három évvel korábbi sikerszámmal legfeljebb Hollósy Kornélia állhatott volna ki a Nemzeti Színház közönsége elé, ő viszont még az 1858-as, „némi előnyös változtatással” meghirdetett felújítás kedvéért sem tanulta be a Liebhardtra szabott betétet, jóllehet az magyaros hangvételével igencsak illett volna a háromfelvonásossá alakított Szigligeti-féle új változatba. Erkelt mindenestre bántotta a dolog; néhány évvel később Liebhardt *Cabalettájának* anyagát átadta Anna Carinának, a Nemzeti Színház új énekes csillagának (a *Cabaletta* betétlapjain Carina neve is feltűnik). Lehetséges, hogy a *No. 8 Aria* cantabiléjával együtt ez volt az a „részlet”, amelyet a primadonna 1864. február 28-án, a császárnő jelenlétében tartott bécsi udvari hangversenyén a *Bátori Máriából* műsorára felvett.⁷⁰

⁶⁷ A darab várszínházi bemutatójára 1835. július 16-án (Erkel ottani működése idején) került sor. Az ekkor használt sugópéldány az 1855-ös nemzeti színházi felújításig érvényben maradt.

⁶⁸ Itt a *Cabalettán* kívül az opera néhány további számának kóruszólamai is megtalálhatók. Ezt a nemzeti színházi és nemzeti zenedei másolatokat tartalmazó vegyes töredékanyagot a felújításkor semmi esetre sem használhatták.

⁶⁹ Bognár zenei betéteinek *Besetzungjából* hiányzik a piccolo, a két oboa, a kürtök és a tuba, továbbá kettő helyett csak egy fuvola, egy fagott, három helyett csak egy harsona szerepel.

⁷⁰ Az 1864. február 28-i jótékony célú hangversenyéről a *Koszorú* számol be (1. félév, 10. sz., 239.): „Legtöbb tapsot aratott Carina kisasszony, ki Erkel *Báthori Máriájából* és *Don Juanból* énekelt részleteket.” Itt jegyezzük meg, hogy az énekesnő által 1864. december 23-án a Nemzeti Színház „szavalati dal- és zeneakadémiáján” előadott „nagyária” (vö. *Magyar Sajtó*, 1864. december 22.) nem e betéttel, hanem a *Hunyadi László* La Grange-áriájával lehetett azonos. Carina 1864 februárjától rendszeresen fellépett Szilágyi Erzsébetként a Nemzeti Színházban. A fennmaradt szerepfüzetben pedig ez a szám a „Nagy Aria” címet viseli.

FORRÁSJEGYZÉK

AU	Az opera kétkötetes autográf partitúrája. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. Mus. 3.
NSZ-P	Az autográf nemzeti színházi másolata. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Erkel Gyula hagyatéka.
NSZ-OP	Az utólagos nyitány Nemzeti Színház számára készült partitúramásolata. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Erkel Gyula hagyatéka.
NSZ	A Nemzeti Színházban használt kézirat szólamanyag. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, ZB 60c.
KP	Karpartitúra. NSZ részeként fennmaradt másolat. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, ZB 60e.
BP	Bandapartitúra. NSZ részeként fennmaradt másolat. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, ZB 60d.
BSZ	Bandaszólamok. NSZ részeként fennmaradt szólamanyag. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, ZB 60d.
LC	Az 1852-es <i>Cabaletta</i> (No. 8) szólamanyaga. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény 1126.
ZO	Introduction, a No. 1–3 partitúramásolata az egykori Nemzeti Zenede gyűjteményéből. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetörténeti Kutatókönyvtára, M 46.668.
ZSZ	Introduction, a No. 1–3 ZO alapján készült kézirat szólamanyaga az egykori Nemzeti Zenede gyűjteményéből. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetörténeti Kutatókönyvtára, M 37.542.
ZNY	A nyitány partitúramásolata az egykori Nemzeti Zenede gyűjteményéből. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetörténeti Kutatókönyvtára, M 36.882.
RP	A nyitány partitúramásolata, Erkel Ferenc saját kezű, Ruzitska Györgynek szóló ajánlásával. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. Mus. 2644.
L1	Nyomtatott szövegkönyv, első kiadás. Pest: Beimel József, 1840.
L2	Nyomtatott szövegkönyv. Pest: Hercz János, 1858.
SK1	Súgókönyv, 1840. Kézirat. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára, MM 13.539.
SK2	Súgókönyv, 1852 előtt. Kézirat. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára, MM 13.540.
SK3	Súgókönyv, 1858. Kézirat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetörténeti Kutatókönyvtára, 26.377.

60

III.2 HUNYADI LÁSZLÓ (1844)

III.2.1 SZERZŐSÉG

Erkel Ferenc *Bánk bán*jával és későbbi operáinak szerzőségével kapcsolatban már a bemutatókkal egy időben kérdések merültek fel. A *Bátori Mária* és a *Hunyadi László* szerzőségét azonban sem a kortársak, sem a későbbi elemzők nem kérdőjelezték meg. Somfai László, aki Erkel szerzőségének kényes kérdését elsőként tette szisztematikus filológiai vizsgálat tárgyává, úgy vélte: a két korai mű autográf partitúrájának alaprétege Erkel szerzőségével kapcsolatban nem ad kételkedésre okot.¹

A *Bátori Mária* szerzői vezérkönyvében újabban Szerdahelyi József kézírását azonosítottuk, aki a második felvonás mintegy felében maga oldotta meg a fúvóskar hangszerelését. A *Hunyadi László* autenticitása azonban továbbra sem kétséges. A vezérkönyvként is szolgáló szerzői kézirat alaprétegében idegen kéz nem fordul elő. A szerző vezetése alatt használt, csaknem hiánytalanul fennmaradt, a bemutató korából származó szólamfüzet-együttes egy, az autográf alaprétegével megegyező zenei szöveget tartalmaz. A szólamanyag ugyanakkor a vezérkönyvként is szolgáló szerzői kézirat – kevés kivétellel szintén Erkel Ferenc-től származó – utólagos bejegyzéseit is integrálta, akárcsak a bemutató után készült partitúramásolat, amely szintén alaprétegében hordozza az autográf korai bejegyzéseit, bizonyítva ezzel a korai javítások megszilárdulását a szerző által vezényelt nemzeti színházi előadásokon.

Erkel Ferenc első operáján, a *Bátori Márián* intenzíven tovább dolgozott közvetlenül a darab 1840-es premierjét követően is. A *Hunyadi László* alkotói folyamata alapvetően eltért a *Bátori Máriáétól*. A *Hunyadi* több tekintetben a *Bátori* formatervét követte, és így nem véletlen, hogy a komponálás sem húzódott el oly mértékben, mint a *Bátori* vagy a későbbi operák esetében. A bemutató itt valóban határkövet jelentett. Nemcsak abban az értelemben, hogy Erkel – a szintén utólagos, egy évvel későbbi, 1845-ös nyitányt nem számítva – néhány évig egyáltalán nem nyúlt az operához, hanem abból a szempontból is, hogy amikor ezt később megtette, elsősorban nem a darabbal kapcsolatos hiányérzete, a javítás szándéka motiválta, hanem valamilyen külső tényező. Újonnan beálló énekesek inspirálták, akiknek kedvéért a kritika által amúgy is melódiaszegénynek tartott operája főszerepeit szívesen egészítette ki áriákkal. A mélyebb, személyes motiváció, valamint az a tény, hogy a betétekhez Erkel a későbbiekben is ragaszkodott, s ezek megszilárdultak az opera előadási

¹ Somfai/ Erkel-kéziratok, 105., 107.

gyakorlatában, a számok szerzőségére nézve is garanciát jelent. A szerzőséget alátámasztják maguk a források is. Ismert a Mária-cabaletta és a La Grange-ária szerzői kézírata; a No. 7 (Stéger Ferenc számára írt) kibővített középrészének – mára elveszett – partitúrájára az autográfban külön bejegyzés utal. Fennmaradt továbbá mindhárom szám eredeti, nemzeti színházi betétlapgarnitúrája.

Úgy tűnik tehát, a *Hunyadi László* szerzősége mind a mű első, bemutató-korabeli változatát, mind a későbbi vokális betétszámokat tekintve nagy vonalakban biztosnak mondható. Annál kevésbé bizonyítható egyértelműen az operába utólag beillesztett, igen népszerűvé vált *Magyar tánc* (későbbi nevén *Palotás*) szerzősége. E betéttel kapcsolatban már többen megfogalmazták kételyeiket.² A *Magyar tánc* forráshelyzete valóban problematikus. Autográf nem maradt fenn. A korabeli gyakorlat pedig meglehetősen szabadságot biztosított a táncok felhasználása terén. E betéteket nem tekintették feltétlenül az operák szerves részének. A táncok, táncablók számára fenntartott helyek, kialakított helyzetek állandóak voltak, maga a zenei kíséret azonban a koreográfia függvényében változhatott, bővíthetett. Erkel nemegyszer idegen szerzőkkel íratott táncokat operáihoz, vagy szükség esetén alkalmilag saját operáiból kölcsönzött táncbetéteket. Gondoljunk a *Bátori Mária* kérdéses szerzőségű, utólagos magyar táncaira, vagy a *Dózsa György* Erkel Gyulától származó *Fegyvertáncára*, amelyet Erkel Ferenc a *Hunyadi László* és az *Erzsébet* néhány általa dirigált előadásába is átemelt.³ A *Hunyadiban* a *Fegyvertánc* a No. 19-es *Cabaletta* után (239. ütem) kapott helyet.⁴ Hasonló jellegű alkalmi kiegészítéseket Erkel korábban is eszközölt. 1852-ben az általa dirigált produkció két egymást követő előadását a színlapok nemcsak a „Magyar táncz”-cal, hanem a második felvonásban „Hármas eszményi komoly” táncsal, a harmadikban pedig „Komoly lengyel táncz”-cal hirdették. E „komoly” táncok zenéjét nem ismerjük, de alkalmi jellegük alapján valószínűsíthető, hogy idegen betétekről volt szó.⁵

Noha a magyar tánc felvétele a *Hunyadi László* számai közé nem volt véletlen, mégis, első pillanatban szintén alkalminak bizonyult. Pedig egy ilyen betétre már a kezdetektől meglehetett az igény. Az operából ugyanis annak ellenére hiányzott a balett, hogy a

² Lásd többek között Kassai István műjegyzékét: „Erkel Ferenc hangszeres művei”, in Bónis Ferenc (szerk.), *Erkel Ferencről és koráról* (Budapest: Püski, 1995), 68. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok), valamint Sziklavári Károly, „Erkel-művek keletkezése nyomában”, in Bónis Ferenc (szerk.), *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* (Budapest: Püski, 2001), 51. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok).

³ Lásd a *Hunyadi* 1871. augusztus 25-i (a belga királyné, József nádor leánya jelenlétében), 1872. április 4-i, 1873. május 12-i és az *Erzsébet* 1879. április 24-i és 26-i előadásainak színlapjait (Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár. Nemzeti Színház, színlapok katasztere). Az említett helyeken kívül e táncot Szigligeti Edének a koronázási díszelőadásra (1867. június 11.) írt *Kemény Simon* című drámájában is felhasználták. Vö. Legány mj., 89.

⁴ A *Hunyadi* egyik nemzeti színházi gordonka-szólaműzetének utólagos bejegyzése alapján.

⁵ Az 1852. július 7-i és december 4-i előadás hirdetését közli a *Der Spiegel*, 1852. június 21., 140. sz. 557.); 1852. december 4., 278. sz. 1117.

nászjelenet erre igen alkalmas keretet biztosított, s hogy a „magyar jellemtánc” iránt a forradalom előtti években egyre növekvő érdeklődést tanúsított társulat és közönség egyaránt. A *Bátori Mária* három előadásán már 1846–1847-ben bemutattak egy „nagy magyar kettőstáncot csoportozatokkal”, 1848 augusztusától pedig Tóth Somára, a magyar tánc elkötelezett művészeire bízta a magyar táncablók koreográfiáját. A *Hunyadi László* első magyar táncbetétét feltehetőleg szintén Tóth Soma koreografálta és táncolta el negyedmagával 1848. december 9-én.⁶ Ennek az előadásnak csupán a forradalom bukását követő legnehezebb hónapok elteltével, 1849. december 8-án lehetett folytatása, úgyhogy a magyar tánc végül az újonnan szerződött Campilli Frigyes balettmester koreográfiájával és közreműködésével megvalósult bemutatóját követően vált az opera állandó számává.⁷



Hunyadi László. A harmadik felvonás Magyar táncát (későbbi nevén: *Palotás*) tartalmazó eredeti betétlap a fuvola szólamfűzetében a Nemzeti Színház kottatárából
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

Pontosan nem dokumentálható, hogy milyen zene kísérte Tóth Soma 1848-as produkcióját, majd az 1849-től állandóan színen lévő magyar táncokat. Az azonban bizonyosnak tűnik, hogy a ma is játszott *Magyar tánc* (*Palotás*) már igen korán és minden bizonnyal többé-kevésbé folyamatosan megszólalt a *Hunyadi László* előadásain. A tánc újabban feldolgozott nemzeti színházi betétlapgyűjtése ugyanis nagyobb hiányok nélkül ma is megtalálható a szólamfűzetekben;⁸ másolásukra 1847 után, de még 1862 előtt került sor.⁹ A *Magyar tánc* egy korábban ismeretlen partitúramásolata (NSZ–M)* – a címloldal bejegyzése szerint – eredetileg Campilli Frigyes tulajdonát képezte, és így feltételezhető, hogy már az 1850-es

⁶ Színlapadat. Az Erkel-kutatás mindeddig a La Grange-ária 1850. július 18-i bemutatójával (Legány mj., 36.), illetve az opera 1849. december 8-i előadásával (Sziklavári, *Erkel-művek keletkezése nyomában*, 51.) hozta kapcsolatba a *Magyar tánc* legkorábbi megszólalását.

⁷ A színlapok tanúsága szerint, egy 1848-as egyszeri fellépést követően Tóth Soma 1856. június 7. és 1863. március 14. között vette át újból a *Hunyadi* magyar táncainak koreográfiáját.

⁸ Mindössze a 2. fuvola, az 1. fagott, a 3–4. kürt és a tuba szólamának másolata veszett el.

⁹ A *Magyar tánc* a Nemzeti Színház 1847 utáni nagybőgő-szólamfűzetéből (NSZ cb/2) még hiányzik, az 1859 után, 1862 előtt készült gordonkafűzetben (NSZ vlc/3) azonban már megjelenik a másolat alaprétégeiben. A nagybőgő szólamának egyik betétlapján található előadási bejegyzés szerint a Désirée Artôt vendégszereplésével tartott 1862. május 3-i és június 17-i előadásokon ez a magyar tánc kísérte Tóth Soma és társainak fellépését.

* A betűkóddal jelzett források részletes leírását lásd a fejezet végén.

években használatban volt.¹⁰ A szerző kilétéről forrásaink nem igazítanak el. A színlapok, a sajtóhírek, a nemzeti színházi betétlapgarnitúra és Campilli partitúrája e tekintetben egyformán hiányosak. A táncnak a kottás forrásokban található, feltehetőleg eredeti verziója alapján némiképp megkérdőjelezhető Erkel szerzősége. E korai változat részletes artikulációja és aprólékosan kidolgozott *violino primo*-szólama kissé idegen a *Hunyadi* alkotójának kottázásától, és inkább egy gyakorló vonósjátékos-zeneszerzőt sejtet a darab komponálásának vagy kialakításának hátterében. Ugyanakkor a források alapján felmerülő újabb szempontok: a *Magyar tánc* keletkezésének korai időpontja, és az a folyamatos előadói gyakorlat, amelyet a nemzeti színházi betétszólamok és a Campilli-féle partitúra, valamint az autográf és a másolt vezérkönyv (NSZ–P) táncbetétre vonatkozó bejegyzései dokumentálnak, Erkel szerzőségét valószínűsítik.¹¹ A táncbetét olyan periódusban keletkezett és állandósult a *Hunyadi* számai között, amikor az opera minden előadását maga a komponista vezényelte. Ráadásul beillesztése az opera zenei szövegének alapos ismeretéről tanúskodik. A *Magyar tánc* nemcsak hangnemileg folytatja a No. 19-es kórust, hanem a transzponáló fúvós hangszerek hangolását is megtartja.¹²



A *Magyar tánc* egykor Campilli Frigyes balettmester tulajdonában lévő partitúramásolata Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye

¹⁰ Campilli saját példányát később átadta Doppler [Károly]-nak. A másolat feltehetőleg ezt követően került a Nemzeti Színház, majd az Operaház tulajdonába.

¹¹ A *Magyar tánc* betétpartitúrája mind az opera autográf kéziratából, mind ennek nemzeti színházi másolatából (NSZ–P) hiányzik.

¹² Csupán a 3–4. kürt hangolása tér el. Hosszú előadási gyakorlata során a *Magyar tánc* zenei szövegébe gyakran beavatkoztak. A 19. század végén a táncot áthelyezték – mai helyére – a *Cabaletta* mögé. (Arra a helyre, ahova korábban maga Erkel a *Fegyvertánc*-ot ékelte be.) E lépés nemcsak dramaturgiai, hanem zenei következményekkel is járt. Harmóniai okokból ugyanis egy rövid átvezetés/bevezetés vált szükségessé. A *Magyar tánc* ma is érvényben lévő négyütemes indítása legkorábban az opera 1896-os zongorakivonatában jelenik meg (Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1896. Sajtó alá rendezte és németre fordította Kern Aurél), az 1927-es operai szölamfűzetekben azonban beragasztott lapokon szerepel. E kiegészítést a kritikai közreadás jegyzetkötetében fogjuk közölni.

Erkel operái közül a *Hunyadi László* volt a legsikeresebb. A társulat és a közönség ragaszkodott Erkel *Hunyadijához*, de nem ragaszkodott annak minden részletéhez. Fontosabbnak tartotta, hogy a mű kövesse kora változó ízlését. A korabeli kritikák alapján erre néha magát Erkelt is felszólították. 1863-ban a Pesti Napló örömmel újságolja, hogy „Szemere Bertalan hazánkfia, a párisi olasz [Théâtre des Italiens] és nagy opera színház [Théâtre de l’Opéra] igazgatóságainak specialis kívánata folytán Párisból felhívást intézett kitűnő zeneköltőnk, Erkel Ferenczhez: küldené meg a legközelebbi póstával »Hunyady László« dalművének partitúráját, hogy e gyönyörű opera a nevezett színpadokon előadathassék. [...] Erkel épen most foglalkozik azon, írja a »P. Ll.« [Pester Lloyd], hogy »Hunyady László«-jának némely kardalait stb. nagyobb arányra dolgozza át, úgy amint az ama nagy világszínházakhoz illő.”¹³ 1878-ban a Fővárosi Lapok írja: „Erkel Ferencet, midőn a zenekarban megjelent, hogy a vezénybotot fölvegye, üdvözlétül most is megtapsolták – egy kicsit; élénkebb fogadtatást is megérdemelt volna ép most, midőn külföldön is híressé vált nyitányát a nem rég foganatba vett simításokkal, tömörítésekkel most mutatta be először. A lényeg megmaradván, ezt nem valami sokan vehették észre; de a hangszerelés alapos ismerői ráismertek az igazgató kéz jónyomaira s legfőlebb azt kívánhatták még: vajha ez a kéz benyult volna az opera némely részeibe is, hol fölösleges sallangok vagy banális zenepházisok fordulnak elő.”¹⁴ 1885. február 19-én, az Operaházban tartott első *Hunyadi*-előadás kritikájában, immár túl a darab 250. megszólalásán, az Egyetértésben meglegéssel nyugtázzák: „Több olyan változást mellőztek, amelyek zavaróan hatottak a régi jelenetezés alatt. Az egész előadás gyorsabb tempóban folyt, mint korábban a Nemzeti Színházban.”¹⁵ A cikk írója – egyébként nem elsőként – ugyanitt azt is javasolja, hogy a levélfelolvasás ezentúl ne szavalat, hanem „recitativo” legyen, mert ezt a *Bánk bán*-ban és a *Brankovics*-ban is avult szokásnak találja.

A sajtóban említett átdolgozásoknak, illetve az átdolgozásokra tett javaslatoknak az eredménye a Nemzeti Színház anyagában nem azonosítható pontosan. Lehetséges ugyan, hogy a játszópéldányok egyes húzásai az 1885-ös felújításhoz kapcsolódnak,¹⁶ és elképzelhető, hogy a *Magyar tánc* is ekkor került a No. 19-es *Cabaletta* utáni helyére,¹⁷ a Fővárosi Lapokban említett tömörítésekről, hangszerelést érintő jelentősebb javításokról

¹³ *Pesti Napló*, 1863. november 6. A *Hunyadi* párizsi színrehozatalával kapcsolatos próbálkozásokról lásd Isoz Kálmán, „Kísérletek Erkel »Hunyadi László«-jának párisi színrehozatalára”, *Muzsika*, 1929. szeptember–október, 16–22., valamint Legány mj., 36. Erkel Ferenc, Szemere Bertalan és Szemere Bertalanné, valamint Liszt Ferenc e tárgyban folyó 1863-as levelezését magyar fordításban közreadja továbbá Albert Gábor, *Szemere Bertalan leveleskönyve (1849–1865)* (Budapest: Balassi, 1999), 166–169., 171–172., 174., 243–244.

¹⁴ *Fővárosi Lapok*, 1878. november 9., 1250.

¹⁵ *Egyetértés*, 1885. február 20.

¹⁶ Dramaturgiai szempontból 1927-ig nem nyúltak a darabhoz. Az ekkor készült operai szólamfüzetek lényegében megegyeznek a darab 1860-as évek elejére kialakult verziójával.

¹⁷ Vö. a 12. lábjegyzettel.

azonban a korabeli kottás források nem számolnak be. Pedig e javításoknak, amennyiben valóban sor került rájuk, szerepelniük kellene a Nemzeti Színház anyagában. Az 1844-es bemutató szölamfüzeteiből és későbbi duplumaiból a Nemzeti Színház, majd az Operaház együttese 1927-ig játszott. Erkel feltehetőleg mindvégig az autográfából vezényelt, amelyet rajta kívül két fia, Gyula és Sándor, sőt alkalmanként talán mások is használtak, legalább 1894-ig.¹⁸ A kezdetben csupán német szöveggel ellátott másolt partitúra (NSZ–P) külföldi szereplések reményében készült a bemutató utáni egy-két évben, magyar szöveggel kiegészítve később vidéki előadások kölcsönpéldánya lett. 1874 után azonban az Erkel Ferencet fokozatosan felváltó karmesterek, közöttük Erkel Sándor vezérkönyveként szolgált egészen az 1900-as évek elejéig.¹⁹ Ezekbe a forrásokba tehát Erkelnek mindenképpen be kellett volna vezetnie a sajtóhírekben szereplő módosításokat. Csupán a párizsi előadás reményében eszközölt javításai esetében feltételezhető, hogy a kézirat elkallódott. A javítás tényéről ő maga is beszámol Szemere Bertalannak címzett levelében. 1863. november 14-én írja: „Én egy pár darabot újból átdolgoztam, illetőleg szélesebb, nagyobbyszerű alapra fektettem és ugyanez okból a partitúrát csak a jövő hét elején fogom a postának átadni.”²⁰ A kérdéses partitúra azonban nem lehetett azonos a nemzeti színházi kölcsönpéldánnyal, amelyben nagyobb átalakítás nyomát nem találjuk. Márpedig a *Hunyadi* háromkötetes vezérkönyve 1863. november végén megérkezett Párizsba,²¹ ezt Szemeréék közbenjárásának eredményeként a Théâtre Lyrique – a Pesti Naplóban jelzett két nagy operaház helyett végül a harmadik – alapos tanulmányozásra kérte be 1864 novemberében.²² Az előadásra nem került sor. A kotta további sorsáról nincs tudomásunk. A *Hunyadi Lászlónak* a francia történelmi nagyopera igényeihez igazított 1863-as *Fassung letzter Hand*-ját homály fedi.

¹⁸ Kevéssel a bemutató után, az 1844. március 20-i előadáson a pesti német színház karmestere, Louis Schindelmeisser helyettesítette Erkelt. Vö. *Honderű*, 2 (1844. március 30.), 13. sz. 428–429. Schindelmeisser jól ismerhette az autográfot. 1844 februárjában a *WAMZ* négy egymást követő számában „Ein Deutscher” álnéven részletes elemző kritikát közölt Erkel *Hunyadij*áról. Vö. Szőnyiné Szerző Katalin, „A Wiener Allgemeine Musikzeitung Erkel Ferenc indulásáról (1841–1848)”, in Bónis Ferenc (szerk.), *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról* (Budapest: Püski, 2001), 82–84. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok). A színlapok tanúsága szerint a korai időszakban Erkel ezt követően csupán Doppler Károlynak adta át a *Hunyadi* vezetését: a *Bánk bán* komponálása idején, 1860 augusztusában (az augusztus 2-i és 28-i előadáson), valamint 1861 nyarán (július 23., augusztus 3., 10., 24.) és 1861. december 26-án, mely időszakban feltehetőleg a *Sarolta* kompozíciós munkája foglalta le. Vö. Legány mj., 73., 79. A Mária szerepét 1894. március 10-től éneklő Bárdossy Ilona neve még előfordul az autográf előadási bejegyzései között. A szerzői kézirat 1904-ben került a Nemzeti Múzeum gyűjteményébe. Vö. Major Ervin, „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”, in Bónis Ferenc (szerk.), *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968), 11–43., (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok), 11., valamint Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 86.

¹⁹ A partitúrában az Operaházban 1913-tól működő Pilinszky Zsigmond neve is megjelenik.

²⁰ Közli Isoz, *Kísérletek Erkel »Hunyadi László«-jának párisi színrehozatalára*, 18., és Albert, *Szemere Bertalan leveleskönyve*, 168.

²¹ Lásd Szemere Bertalan 1863. november 26-i levelét Anne de La Grange-hoz, közli Isoz i. m., 19., és Albert, i. m., 171. A partitúra postázásáról beszámolt a *Revue et Gazette musicale de Paris* is (1864. január. 17., 31. évf., 3. szám, 23.): „On écrit de Pesth: «On ne tardera pas sans doute à entendre un opéra hongrois à Paris; la partition de Hunyady, par Erkely [sic!], vient d’être expédiée pour cette capitale, et nous attendons avec une vive curiosité le succès de cette oeuvre madgyare.»”

²² Vö. Isoz, i. m., 22.

A sajtóhírek értékelése alapján úgy tűnhet, Erkel a pesti társulat és közönsége kedvéért nem szívesen módosított operája alapszövegén. A nemzeti színházi játszópéldányokban azonban látható, hogy – noha erről a darabot egyébként előadásról előadásra végigkövető kritikák nem szólnak – a társulat állandóan változó adottságaiból kifolyólag, ugyanakkor a közönség figyelmének fenntartása céljából is, a *Hunyadi* eredeti zenei anyaga számos módosításon esett át. Az operai gyakorlat által megkövetelt húzások és transzpozíciók, a partitúra mikroszintjét érintő tipikus karmesteri beavatkozások mellett több szerzői jellegű javításra is sor került. Utóbbiakat szintén az előadások mindennapjai kényszerítették ki: egyes énekesekhez kapcsolódtak, vagy a hangszerelés felfrissítését célozták. Ezek közül talán a legkorábbi a László és Mária No. 14-es *Cabalettájának* G-dúr transzpozíciójához komponált átvezetés, melyet az autográfba illesztett szerzői betétlapról a nemzeti színházi szólamok feltehetőleg már 1847 előtt átvettek. Ezt a kiegészítést később a másolt partitúrába is bevezették.

A további utólagos javítások közül szerzői kézirattal csupán a No. 19-es *Cabaletta* korábban ismeretlen egyik kadenciája és szintén újabban előkerült, rövidített, áthangszerelt változata rendelkezik. A kadencia autográf fogalmazványa (AU–Cd) az opera törzsanyagától elszakadva maradt fenn, lejegyzése számos javítást tartalmaz. A lapalji szerzői bejegyzés („zurück in die Hauptstimme”) alapján biztosra vehető, hogy ezt a változatot Erkel érvényesnek tartotta. Hogy a szerzői utasítás a *Cabaletta* mely pontjára vonatkozik, nem tudhatjuk – az idők folyamán e számban több húzást eszközöltek –, az azonban nyilvánvaló, hogy az új koloratúrának a főrészek végén megszólaló kadenciát kellett helyettesítenie. A fogalmazvány datálása kérdéses. A korabeli sajtó csupán egyetlen alkalommal jelzett változást a *Cabalettában*. Ábrányi Kornél a Zenészeti Lapokban megjelent, Legány Dezső által hivatkozott kritikájában említi meg, hogy a vendégként fellépő Désirée Artôt 1862. június 15-én és 17-én a számot kibővített formában adta elő, az újabb részeket pedig maga a szerző kísérte zongorán.²³ Az Erkel-irodalom e bővítéseket az autográfba Erkel Gyula által bejegyzett, talán általa is komponált, és a *Hunyadi* előadásain megszilárdult, mindmáig érvényben maradt utólagos kadenciákkal azonosította.²⁴ Feltűnik azonban, hogy Ábrányi 1862-es kritikájának leírása meglehetősen nehezen egyeztethető össze akár az Erkel Ferenc autográf fogalmazványában, akár a Gyula írásával fennmaradt kiegészítéssel. E két verzió *Besetzungja* mellett aligha lett volna szükség Erkel Ferenc Ábrányi cikkében említett zongorakíséretére: a koloratúrák ugyanis ének–fuvola-kettősre épülnek, melyet csupán a

²³ *Zenészeti Lapok*, 1862. június 19. 304.

²⁴ Lásd a kritikai közreadás főszövegében a Mária-cabaletta 1–14, 69–105 / 184–220. ütemét. Az utólagos kadencia szerzőségét elsőként Somfai László kérdőjelezte meg (vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 109.) A javítás Gyula 1862 utáni kézírásában maradt fenn. Operái véglegesítése során Erkel Ferenc ebben az időben már számos kompozíciós feladat megoldásával fiát bízta meg.

befejező ütemekben egészít ki egy párütemes hárfaszólam, és Gyulánál egy további kürt-pedál. Lehetséges ugyan, hogy a színház korábbi gyakorlatának megfelelően a hárfaszólamot Erkelnek kellett eljátszania vagy szabadon kiegészítenie zongorán, de tudjuk, hogy épp néhány hónappal korábban az együttes kitűnő hárfást szerződtetett.²⁵ Elgondolkodtató továbbá, hogy Ábrányi, valamint a Hölgyfutár korabeli cikkírója is határozottan a *Cabaletta* végéhez írt új részletről beszél, Gyula viszont, feltehetőleg egyidejűleg, a szám elejéhez és végéhez jegyzett be új kadenciát, amely ráadásul inkább kiegészítette, mintsem helyettesítette az eredetit (ti. csupán az 5–7., 78–96 / 193–211. ütem önálló invenció). Nehezen hihető, hogy a kadencia ezen – újnak vagy idegenszerűnek aligha érezhető – változata képes lett volna kiváltani azt a szokatlanul erős hangú kritikát, amelyben az Artôt által előadott verzió részesült.²⁶

Láthattuk, Erkel nem hódolt be feltétlenül kritikusainak,²⁷ de talán elképzelhető, hogy Ábrányi éles hangú elutasítása után ő maga sem kívánt a kadenciával újból megpróbálkozni. Márpedig a Gyula által 1862-ben, vagy röviddel ezután bejegyzett javítás megszilárdult az opera szövegében. Ez a változat került be abba a zongorakivonatba, amelyből – ha hihetünk a korabeli előadási bejegyzésnek – Hollósy Kornélia énekelt 1864-ben Tatán tartott hangversenyén.²⁸ Annak ellenére, hogy a karmesterek és énekesek a későbbiekben többször is hozzányúltak e helyhez, a koloratúra az opera 1896-os zongorakivonatában és több 20. századi forrásban is szerepel. Az eredeti kadencia kibővítésének és áthangszerelésének 1862 és 1864 közötti időszakra datálása alapján ugyanakkor elképzelhető, hogy e változtatásokra nem a híres francia énekesnő vendégszereplése, hanem a *Hunyadi* partitúrájának a párizsi előadás reményében történt 1863-as átdolgozása adott alkalmat. A bemutatóját követően talán elvetett 1862-es kadenciával pedig a meglévő változatok közül inkább az opera korpuszától elkülönülve fennmaradt autográf fogalmazvány nemzeti színházi játszópéldányokból hiányzó verziója feleltethető meg. Mivel azonban a kadenciák zenei szövege legkevésbé sem kötött, könnyen előfordulhat, hogy a Désirée Artôt által előadott új részlet a fenti koloratúrák egyikével sem azonos.

²⁵ A Nemzeti Színházban éveken át működő Dubez Péter érkezését 1862. április 26-án adja hírül a *Hölgyfutár* (397. oldal): „A hárfá megint polgárjogot nyert a nemzeti színház zenekarában. Dubec orosz udvari hárfaművész ide szerződött magát és már megérkezett. Dávid e szép hangszerét az utóbbi időkben zongora pótolta zenekarunkban.” A *Zenészeti Lapok* az 1862. május 10-i előadással kapcsolatban már külön kiemeli Dubez színvonalas közreműködését: »Lammermoori Lucia«. [...] Dubez úr mesterileg játszta a nagy hárfá-magányrészt, s szinte felüdültünk, midőn végre e szép hangszert ismét régi jogaiba visszaállítva élvezhettük a zenekarban.”

²⁶ Vö. Tallián Tibor: „*Hunyadi László*. Keletkezés, sujet, fogadtatás”, 64. jegyzet.

²⁷ Sőt, néha kimondottan keményen bírálta őket, mint például a már említett Szemere Bertalannak írt levelében. Vö. Isoz, i. m. és Albert, i. m., 168.

²⁸ „Menyasszonydal Hunyadi Lászlóból. Éneklé Hollósy Cornélia / fuvola kíséret mellett / 1864. febr. 20^{kán} / Kövér Gábor” (Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. Mus. IV. 1966.). A hangversenyről lásd a Magyar Sajtóban megjelent kritikát (1864. február 23., 201.).

Az opera számai közül különösen érzékenynek bizonyult Mária cabalettája, melyet Erkel Hollósy Kornéliának komponált. Zenei anyaga prózai módon ki volt szolgáltatva a Hollósy után beálló új énekesnők technikai képességeinek is. Talán e szempont is szerepet játszott abban, hogy a *Cabalettának* egy áthangszerelt, rövidített változata is elkészült. Kézenfekvő lenne a kisebb hangszeres együttest igénylő s a nagy koloratúrákat mellőző verziót a *Cabaletta* egy korábbi változatának tekinteni.²⁹ Ez azonban nem valószínű. Egyrészt, mint mondtuk, a *Cabalettával* Erkel épp a Nemzeti Színház új csillaga, Hollósy Kornélia különleges énektechnikai képességeit akarta kiemelni, másrészt a bemutató kritikái egyértelműen utalnak Hollósy és Doppler Ferenc virtuóz fuvola–ének-kadenciájára, amely a rövid verzióból kimaradt.³⁰ Az utóbbi szerzői kézírata (AU–Cb) ugyan az opera korpuszától elkülönülve maradt fenn, a korabeli szólamanyag (NSZ–Cb) 1860 előttre datálása és nemzeti színházi provenienciája azonban valószínűvé teszi, hogy e változat az Erkel vezetése alatt zajló Hunyadi-előadások részeként is megszólalt. A szólamlapokat a Nemzeti Színház 1860-ban nyugalomba vonult klarinétosa és kopistája, Kocsi János készítette,³¹ és ezeket „Einlage zu Hunyadi László” felirattal látta el. A betétlapokon és szólamfüzetekben egymásnak megfelelő *vide*-jelzések láthatók. A Mária szerepét többé-kevésbé folyamatosan játszó Hollósy Kornéliát 1847 és 1860 között rövid időre két olyan énekesnő váltotta fel, akivel a *Cabaletta* egyszerűsített változata esetleg összefüggésbe hozható: Erdélyi Mária 1851-ben két alkalommal mint tanuló alakította Máriát, bemutatkozását „első színi próba”-ként hirdették meg. 1852. december 4-én Leiter Paulina szintén Mária szerepében debütált, majd további hat alkalommal lépett fel. Az egyszerűsített *Cabaletta* azonban nem csupán a két kezdő szoprán kedvéért készülhetett. Lehetséges, hogy e változatot Erkel eredetileg az Anne de La Grange vendégszereplésével tartott előadásokra szánta; a francia sztárra való tekintettel ekkor valamit talán visszavett az opera második nőszerepének fényéből: Gara Máriát tizenkét alkalommal – a Hollósy Kornéliához nem mérhető – Stégerné Szymanszka Leona alakította.

Az opera alapszövegének további lényeges javításai a hangszerelést érintették. Szerzőségük ugyan kérdéses, a mű előadói gyakorlatában azonban mind megszilárdult. E módosítások közül a legproblematisabb talán az opera több számába utólag bevezetett hárfaszólam. A hangszer korabeli szólamfüzete elveszett; legkorábbi ismert másolata 1927-

²⁹ Vö. Sziklavári, *Erkel-művek keletkezése nyomában*, 50.

³⁰ *Életképek*, (1847. november 21.), 21. sz. 669.: „Mult héten Hunyady Lászlót adták harminczadszor. – Még most is nagyszerű. – Hollósy Cornélia gyönyörű magándalt énekelt benne, hangját nem lehet megkülönböztetni a fuvolakisérettől. – Nem lehet olyan szépet mondani róla, melly felényire is szép legyen, mint a’ valóság maga.”

³¹ Vö. az 50. jegyzettel.

ből származik, Erkel kézírásában pedig mindössze László No. 7-es, és a Király No. 17-es áriájának hárfakísérete maradt fenn.

A No. 7 bevezető és záróütemeinek hárfaszólamát Erkel érdekes módon kizárólag a másolt partitúrába (NSZ–P) jegyezte be.³² E szólammal a szám eredeti változatát egészítette ki, valamint egyes hangszerek és az énekszólam ritmusán néhány további, a bővítés miatt szükségessé vált apró változtatást eszközölt. A szerzői bejegyzés egyértelműen utólagos, úgy tűnik azonban, a kopista már eleve felvette a hárfát az első fejbe. Eszerint elképzelhető, hogy a bővítés a partitúra kimásolásának időpontjában, vagyis már 1847 előtt Erkel tervei között szerepelt. E kiegészítésről a későbbiekben mintha maga a zeneszerző is megfélekedezett volna. A No. 7 1859-es bővítésének szerzői kézírata és eredeti hárfaszólama ugyan elveszett, de az ekkor készült hangszeres betétlapokon a korábbi hárfakiegészítés által szükségessé tett javítások a bevezető recitativo és a zárlat ütemeiben csak utólagos bejegyzésként jelennek meg. A javításra mindenképp szükség volt, hiszen az újonnan komponált középrészt Erkel eleve hárfakísérettel látta el.

A Király áriájának cabalettája esetében lehetséges, hogy a hárfaszólama már a szám eredeti változatában is szerepelt. Az autográfban Erkel bejegyzése nem tűnik utólagosnak, és a hárfaszorában is megjelennek a párhuzamos szólamok azon szerzői korrekciói, amelyeket Erkel minden bizonnyal még 1847 előtt eszközölt.³³ Ez azonban azt jelentené, hogy eredetileg a teljes operában csak ezen a helyen szólalt volna meg a hangszer, amely egyébként 1846 előtt nem szerepelt a színház zenekarában. Az opera 1927-re kialakult és ma is játszott hárfaszólamának további részeit szerzői kézirat nem hitelesíti, és így joggal merül fel e kiegészítések idegenkezűségének gyanúja. A No. 9-es *Aria*, a No. 19-es *Coro*, valamint a No. 22-es *Preghiera* előtti átvezetés hárfakíséretének legrégebbi forrásai a nemzeti színházi másolt partitúra utólagos bejegyzései. Eddigi ismereteink szerint a No. 19-es *Cabalettában* – a koloratúrákat nem számítva – folyamatos hárfakíséret legkorábban a hangszer 1927-es operai szólamfüzetében jelentkezik.³⁴ A nyitány hárfaszólamát egy, a 19. század utolsó harmadában kereskedelmi forgalomba került másolat (RO), ennek egy némiképp átdolgozott verzióját pedig az *Overtura* 1902-es kiadása tartalmazza. Az első három kiegészítésről elképzelhető, hogy Erkel Ferenc vezetése alatt is elhangozhatott. A három, feltehetőleg azonos kéztől származó kiegészítés közül kettő 1847 előttre vezethető

³² Ez azért különleges, mivel Erkel e partitúrát nem használta, és e hárfakíséreten kívül szerzői bejegyzéseket a másolat nem tartalmaz.

³³ Az 56. ütem első C-dúr akkordját például Erkel B-dúr-ra javította. Az utóbbi akkord a másolt partitúrában és az 1850 előtti brácsa, valamint az 1847 előtti gordonka szólamfüzetnek már az alaprétegében szerepel.

³⁴ Utóbbi a kritikái jegyzetek kottapéldái között tesszük közzé. Az 1927-es operai szólamfüzetekben a *Cabaletta* egy, a közreadásunk főszerzőjénél lényegesen rövidebb változatban szerepel.

vissza, és így összefüggésbe hozható Jochen Erzse, bécsi hárfaművész szerződtetésével.³⁵ A No. 9 *Aria* másolatának alaprétegében az ének- és vonósszólamok között elhelyezett kapocs utal arra, hogy Erkel ebben a számban már 1847 előtt tervezte a hárfa felvételét. A No. 19 *Coro* függelékben elhelyezett utólagos hárfaletétje még a szám eredeti formáját követi, a kéziratnak a *Magyar táncra* és az 1847-es *Cabalettára* vonatkozó utasításai viszont későbbi, idegen bejegyzések. A No. 19-es *Cabaletta* és a nyitány nem csupán forrásanyagát tekintve problematikusabb, hanem hárfaszólamuk jellege is eltér az előbbiektől. Az Erkel által komponált hárfaletéteket és a másolt partitúra bejegyzéseit egyaránt jellemző idiomatikus megfogalmazás helyett itt egyszerű, semleges akkordkíséretet találunk, amellyel feltehetőleg mindeddig ismeretlen szerzők egészítették ki a zenekari tutitakat.³⁶

Az Erkel-kutatás régóta jelezte, hogy az autográfban a No. 13-as Gara-ária előtt jól látható ragasztás utal az Anne de La Grange számára készült 1850-es betétária – jelenleg az opera partitúrájától elszakadva, önálló egységként őrzött – szerzői kéziratának (AU-L) egykori helyére. Nem lehetetlen azonban, hogy e kéziraton kívül itt egy másik, mára elveszett betétlap is szerepelt, amely Gara No. 13-as áriájának átdolgozott bevezetését tartalmazta. Ez utóbbira az autográfban ma már csupán néhány egyidejű piros ceruzás – valószínűleg szerzői – bejegyzés utal: a cím alatt megjelenő, a La Grange-áriára is vonatkozó „Einlage”-utasításon kívül az első nyolc ütem áthúzása, illetve a nyolcadik ütem után egy *vide*-jelzés vége jelzi, hogy a szám elejét Erkel átírta. A betétlap, amely a La Grange-ária beiktatásával valószínűleg összefüggő szerzői korrekciókat tartalmazta, elveszett. Viszonylag korán kiemelhették a kottából, az autográfot használó idegen karmesternek bizonyára ezért kellett memo-jelleggel a gordonka sorába jegyeznie az új hangszerelés vezérszólamát. Nem tudhatjuk, hogy e nyolcütemes *violoncello*-szólam megfelel-e a hiányzó szerzői betétlap tartalmának. Mindenesetre megegyezik azzal a változattal, amely a nemzeti színházi szólamfüzetekben és a másolt partitúrában utólagos korrekcióként megjelenik, így pedig nem zárható ki, hogy az első nyolc ütemnek a forrásokban egyöntetűen szereplő új verziója a szerzői betétlapra vezethető vissza. E beavatkozást folytatva az eredeti 11–12. ütemet utólag mind az autográfban (későbbi grafit ceruzával), mind a játszópéldányokban és a másolt partitúrában húzták, továbbá korrigálták a Gara-belépés zárlat előtti ritmusát, kialakítva ezáltal a Gara-ária bevezetésének máig érvényben lévő változatát. A zárlat javítása mindazonáltal igen késői lehet, hiszen a nemzeti színházi szólamfüzetek közül csupán az 1885 előtt készült legújabb violino primo-szólamfüzet hordozza alaprétegében; ez a

³⁵ A színházi zsebkönyvek együttes listáin csupán 1848-tól szerepel, levéltári adatok szerint azonban már 1846 nyarán szerződtette a Nemzeti Színház. Vö. Tallián Tibor: „Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház operai kottatárának néhány tanulsága”, in: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 1999*, Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1999, 284.

³⁶ A *Cabaletta* esetében akár zavaró is lehet, hogy a kísérő hangszerek jellegzetes ritmusát a hárfa nem veszi át.

forráshelyzet a szerzőséget is megkérdőjelezi. Az idegenkezűség gyanúja a *No. 13* bevezetésének egy további változata esetében is felmerül. Ez a verzió azonban, amelyet a Gara-ária Asz-dúr transzpozíciójához készített betétlapokon szereplő egységes javítások alapján rekonstruálhatunk, a Nemzeti Színház előadásain minden bizonnyal csak alkalmi jelleggel hangzott el.³⁷

Nem tudhatjuk biztosan, hogy az autográfából mikor és milyen okból emelték ki a La Grange-ária szerzői kéziratát. Alkalmat adhattak erre hangversenyszerű előadások;³⁸ az ária olykor hosszabb ideig tartó mellőzése is indokolhatta az önálló hangversenyszámként szintén sikeres darab szerzői kéziratának eltávolítását az opera autográf partitúrájából. Az áthangszerelt változat talán épp az ária újabeiktatásával egy időben készült el. Az eredetit feledésre ítélt új verzió már 1878 előtt meggyökeresedett a Nemzeti Színház gyakorlatában,³⁹ és mindmáig érvényben van. Furcsa módon az Erkel-kutatás mindeddig nem foglalkozott a La Grange-ária két változatának kérdésével, pedig a betét autográf partitúrája lényegesen eltér a köztudatban lévő megfogalmazástól. Erkel Ferenc részvételét az ária átdolgozásában több, ezúttal Erkel Sándor szerzőségét erősíteni látszó körülmény teszi kérdésessé. Minthogy tevékenységének súlypontját a Zeneakadémiára helyezte át, az idős Erkel 1874-től egyre ritkábban fordult meg a Nemzeti Színházban, miközben Sándor éppen ez idő tájt állt a zenekar, sőt az egész operatársulat élére. Noha a színlapok a karmester személyét 1874 után nem tüntetik fel, és e tekintetben többnyire a korabeli sajtó is hallgat, valószínűnek tűnik, hogy Erkel Ferenc – ha nem is teljes rendszerességgel – már 1878 előtt átadta fiának a *Hunyadi*-előadások vezetését.⁴⁰ Ennek a verzióknak nem maradt fenn Erkel Ferenc-től származó autográfja. A La Grange-ária átdolgozott változatának legkorábbi forrása az az Erkel Sándor által készített partitúra, amelyet az operának az ő általa vezérkönyvként használt másolatába utólag fűztek be. A betét tisztázatlan jellegű kéziratának néhány javítása alapján feltételezhető, hogy a hangszerelés átdolgozásakor Erkel Sándor előtt feküdt az ária eredetije.⁴¹ Végül: Somfai László említett tanulmányából tudjuk, hogy Sándor már 1865–1866-tól segített apjának a kompozíciós munkában. Utólagos szerzői jellegű korrekciói pedig minden általa vezényelt Erkel-operában, a *Bátorit* kivéve minden vezérkönyvként használt Erkel-opera szerzői kéziratában előfordulnak. Ilyen típusú javításokat már nemzeti színházi ténykedésének korai szakaszában is eszközölt. Legkorábbi datálható revíziója az *Erzsébet* 1879-es felújításához kapcsolódik, amikor végigjavította az

³⁷ A betétlapok egy része mára elveszett, a bevezető ütemek e változata csupán hiányosan rekonstruálható.

³⁸ Az ária többek között La Grange 1851. július 26-án tartott nemzeti színházi hangversenyén is szerepelt.

³⁹ A második fagott szólamfűzetében ugyanis megjelenik az Erzsébet szólamát 1878-ig éneklő Benza Ida neve.

⁴⁰ Köztudott például, hogy a *Brankovics György* bemutatóján (1874. május 20.) Erkel Sándor vezényelte a negyedik felvonást, a két újabb Erkel-operát pedig ő tanította be.

⁴¹ Összehasonlítva például a 76–77. oldalon közölt faksimilét, láthatjuk, hogy mielőtt a tematikus anyagot az oboára bízta volna, Erkel Sándor előbb kimásolta az eredeti változatból az első fuvola szólamát.

opera Erkel Ferenc (és részben Doppler Ferenc) által írt második felvonásának partitúráját. Egyrészt rendkívüli odafigyeléssel pótolta a párhuzamos és analóg helyek előadási jeleit, új artikulációt, illetve dinamikát vezetett be, másrészt engedélyt kapott egyes számok áthangszerelésére is. Kiegészítéseit Erkel Ferencnél soha elő nem forduló részletesség és aprólékosság jellemzi.⁴² Az a számos eltérés, amelyet a La Grange-ária Erkel-féle eredeti, és a későbbi, Sándor kéziratában fennmaradt változata között találunk, az *Erzsébet*-hez hasonló szellemű javítások eredménye. Az 1870-es évek óta megszilárdult átdolgozott változatnál az eredeti verzió lényegesen áttetszőbb hangzású volt, a *colla parte* játszó angolkürt és klarinét helyett fuvola kísérte az énekszólamot, az oboának és általában a fúvós hangszereknek kisebb szerep jutott. Az ária kezdetének összehasonlításából például kiderül, hogy későbbi fejlemény többek között az *espressivo*-utasítással ellátott tematikus anyag áthelyezése a fuvola, az első klarinét és az első hegedű szólamába; az angolkürt szintén *espressivo* sóhajmotívuma – s egyáltalán maga az angolkürt; szintén későbbi fejlemény a hegedűk kísérőfiguráját átvevő második klarinét; a basszust immár *legato*-ban duplázó fagottbelépés. A kürtök egyszerű *ostinato*-ját csupán a későbbi változat ritmizálta, magát az *ostinato*-t a két kürt között osztva szét; és új a korábban szünetelő másik kürt pár dallamos töltőszólama, valamint a *violoncello* – a vonós basszustól önállósuló – szintén *espressivo* utasítással ellátott, az áriát megelőző terzettől kölcsönzött, úgynevezett örömmotívuma.

Az artikuláció és a dinamika rendkívüli aprólékosságán túl a La Grange-ária két változata tematikus anyagában is kisebb eltéréseket mutat. Az eltérések egy része az énekszólamban található, és a szólam technikai nehézségein volt hivatott könnyíteni. Ezek a Sándor kézírásával fennmaradt, a mindenkori operai gyakorlatban egyébként sűrűn előforduló javítások a magánének-szólamfüzetek tanúsága szerint éppúgy nem szilárdultak meg, mint az eredeti verzió.⁴³ A javítások másik csoportja a *Recitativó*-t és az ária befejezését érinti. Eredményeképp nem egyszerűen a hangszerelés lett más, hanem maga a tematikus anyag változott. Erkel ugyanis az eredeti változat recitativójában és a záróütemekben nem kapcsolódik az áriát megelőző No. 12-es *Terzetto* tematikájához, különösen pedig nem idézi fel a tercett azon motívumát, az ún. örömmotívumot, amellyel a La Grange-átdolgozás recitativója indul, és amelynek szekvenciális ismétlésével később az ária befejezése is

⁴² Ütemenkénti dinamikai váltások, apró *crescendo*–*decrescendók*, *subitók*, nagyon sok (Erkel Ferencnél szinte hiányzó) *mf*, a zenekari hangzást egy karmester igényességével leképező szólamdinamika szerepel javításai között. Erkel Sándor a hangszerelést újabb kopulázó és töltőszólamokat játszó fúvós hangszerekkel gazdagította (többek között az oboa jutott az eddiginél nagyobb szerephez); a zenei szöveget új kísérőfigurákkal sűrítette; a teret megnyitotta azáltal, hogy gyakran oktávval feljebb transzponálta a tematikus anyagot játszó hegedűket; dramatizálta a *recitativók* egyszerű vonósakkordokra épülő kíséretét, az *accompaniato*-ba bevonta a fúvóshangszereket; nem utolsósorban pedig új hangszerekkel bővítette a zenekari együttest, amelyet az angolkürt mellett basszusklarinéttal, és a Nemzeti Színház zenekarában (egyáltalán az operai zenekarokban) ezekben az években megjelenő szaxofonnal egészített ki.

⁴³ Erkel Sándor például a hangszerek szólamokba helyezte át az énekszólam eredeti oktávugrásait. Vö. 21. ütem és analóg helyei.

kibővült. E motívum az ária eredeti verziójában nem fordulhatott elő, miután Erkel ezt a tercettben olyannyira elhasználta: nemcsak tematikus anyagként van itt fontos szerepe, hanem zárlatként is, ugyanis a szám vége szintén ebből a motívumból építkezik. Annak, hogy az átdolgozás mégis ilyen mértékben támaszkodott az örömmotívumra, az lehet a magyarázata, hogy az általunk ismert későbbi változat eredetileg nem betétje, hanem *osszája* volt Erzsébet, László és Mátyás tercettjének. Erre utalnak a nemzeti színházi szólamfüzetekben a tercett húzására, a nemzeti színházi másolt partitúrában pedig az ária húzására vonatkozó alkalmi bejegyzések, valamint az a tény, hogy az ária későbbi verziója eredetileg mind az Erkel Sándor-féle partitúrában, mind a korai nemzeti színházi betétlapokon – „No. 12 ½” helyett – „No. 11 ½” vagy „No. 11 *Einlage*” cím, illetve szám alatt szerepelt. Az Erkel fiúk által felügyelt 1896-os Kern Aurél-féle zongorakivonat pedig „No. 12a”-ként, vagyis a No. 12 *osszájaként* közli Erzsébet betétáriáját. A tematikus anyagot is érintő utóbbi beavatkozás mindazonáltal nem tulajdonítható teljes biztonsággal Erkel Sándornak. Szilágyi Erzsébet szólamának 1880 előtti, talán az 1860-as években Anna Carina számára készült, később a nagy Marie Wilt által használt magyar és olasz nyelvű nemzeti színházi másolatában ugyanis már szerepel a bevezető recitativo fent említett változata, miközben ugyanitt az énekszólam Erkel Sándor partitúrájában feltűnő további korrekciói nem jelennek meg. Mivel ugyanakkor e szólamfüzet több helyen az autográfól is eltér, elképzelhető, hogy *Vorlage*-ja egy mára eltűnt, a La Grange-ária eddig ismeretlen, korábbi „köztes” verzióját tartalmazó vezérkönyv lehetett.



Hollósy Kornélia bemutatkozása alkalmával Erkel új áriával bővítette Gara Mária szerepét. A *Cabaletta* autográf partitúrája. Betét a *Hunyadi László* szerzői vezérkönyvében. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics in Hungarian. The score includes a "2da Volta" section and a vocal line with lyrics: "me-ki-ma, ol-lyan, pomorci - sejelemmel van selve". The paper shows signs of wear and discoloration.

Szilágyi Erzsébet Anne de la Grange számára készült nagyáriája. Autográf partitúra
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

Handwritten musical score for "A La Grange-ária áthangszerelt változata" by Erkel Sándor. The score is written on aged, yellowed paper with multiple staves. The top section includes staves for "Cant.", "Ob.", "Corn. ingl.", "Clar.", "Fag.", and "Corn.". The bottom section includes a vocal line with lyrics in Hungarian and a piano accompaniment. The lyrics are: "van telve minden a malnak nyafjái s'is / e prece ma már, csak lapogatók jöttek / Képe csak ismét / nék is nagy sötét". The score is marked with "espressivo" and "p" (piano). The page number "283" is visible at the bottom right.

A La Grange-ária áthangszerelt változata. Erkel Sándor kézírása az opera vezérkönyvének másolatában
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

Méltóságos Választmány!

A nemzeti színház érdekeiben Párisba utazandóan, alkatlanságomra esedezik, hogy a végül a költségek a színház részéről fedeztetnén, igényem, hogy a színház javára minden elkövetendő, részint szemléltetés, részint művészek megkeresése, és színházi életünk kerürendő eljuttatása érdekében több operák üggyében.

Kivétel nélkül meggyőztem, teljes bizalommal ajánlja magát

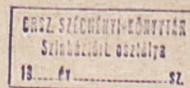
A méltóságos Választmánynak
Pesten, augusztus 22. 1854

aláírt szolgálat

Erkel Ferenc

Az egész iratanyag Ede vasa.
Azt az aláírt Erkel. E.

Föld 4/84/2



Erkel Ferenc beadványa a Nemzeti Színház Választmányához párizsi útjának támogatása ügyében, 1854. augusztus 22. Szigligeti Ede kézírása, Erkel Ferenc aláírása. Országos Széchényi Könyvtár Színház történeti Tára

III.2.2 FORRÁSOK

A *Hunyadi László* kritikai közreadása az opera Erkel Ferenc idejében elhangzott, összes eddig ismert betétszámáról, illetve szerzői módosításáról számot ad. Tekintettel a mű folyamatos, a zeneszerző által évtizedeken át kontrollált előadói gyakorlatára, amelyet a vezérkönyvként szolgáló autográffal egy időben használt nemzeti színházi szólamfüzetek is részletesen dokumentálnak, lehetőség nyílt arra, hogy közreadásunk főszövegében a darab bemutatón elhangzott változata helyett azt, a nagyjából 1862–1864-re kialakult verziót közöljük, amely a legfontosabb szerzői kiegészítéseket és javításokat már magában foglalja. Az opera bemutató-korabeli számai mellett főszövegben szerepel az 1847-es Mária-cabaletta és annak két, legkésőbb 1862–1864-re elkészült kadenciája (*No. 19 Finale*), Erzsébet betétáriájának 1850-es eredeti változata (*No. 12b*), László első felvonásbeli áriájának (*No. 7*) 1859-ben komponált közép része, és az 1850-es években megszilárdult *Magyar tánc* (*No. 19 Finale*). A lecserélt vagy alkalmi szerzői változatok, a No. 14-es *Cabaletta* transzpozíciójához komponált átvezetés, a No. 19-es *Cabaletta* két eredeti koloratúrája, e *Cabaletta* önálló autográf fogalmazványban, az opera korpuszától elkülönülve fennmaradt újabb kadenciaváltozata és rövidített, áthangszerelt verziója a függelékben kapott helyet. Ugyanitt adjuk közre az opera néhány kétes vagy idegen szerzőségű, a későbbiekben azonban megszilárdult, máig érvényben lévő fontosabb javítását is: a La Grange-ária áthangszerelt változatát, a No. 13-as Gara-ária újraírt bevezetését és a *Preghierát* megelőző, szintén utólagos hárfakadenciát. A hárfaszólam további bizonytalan szerzőségű részleteit a közreadás főszövegében kiskottával közöljük. Átvettük továbbá a partitúra mikroszintjét érintő javítások közül mindazokat, amelyek a korai szólamfüzetekben fordulnak elő először, az Erkel idejében készült duplumokban viszont már a másolatok alaprétégeiben jelentkeznek. Az 1844-es bemutatón megszólalt, ám a szerző által később húzott részeket *vide-jele*k közé téve tartottuk meg a partitúra főszövegében. A felhasznált forrásokban előforduló késői, idegen bejegyzésekről a kritikai jegyzetekben számolunk be.

Közreadásunk előkészítése során a *Hunyadi László* forrásainak széleskörű feltérképezésére törekedtünk. Az opera gazdag forrásanyagából az eddigi kutatások viszonylag keveset tártak fel, és tekintve a mű korai népszerűségét, feltételezhető, hogy e kör a továbbiakban is bővülni fog. Legány Dezső 1975-ös műjegyzéke a korabeli zongorakivonatokat mellett mindössze az opera és az önálló korpuszként fennmaradt La Grange-ária autográf partitúrájáról (AU, ill. AU-L), valamint a nyitány kereskedelmi

forgalomba került 19. századi másolatáról (RO) tudott.⁴⁴ A műjegyzék a későbbiekben csupán a darab néhány, a gyulai Erkel Múzeumban őrzött forrásával bővült.⁴⁵ A mű előadási anyagától elszakadva itt található a Király szólamának bemutató után készült nemzeti színházi másolata, a La Grange-ária eredeti változatának szerzői korrekciókat is tartalmazó szerepszólama, illetve fúvós- és ütőszólamának néhány betétlapja (NSZ); valamint a Mária-cabalettához készült újabb kadenciaváltozat autográf fogalmazványa (AU–Cd) és a szám áthangszerelt, rövidített verziójának zenekari szólamanyaga (NSZ–Cb).

Az opera korabeli forrásainak jegyzékét kutatásaink elsősorban a Nemzeti Színház és a vidéki társulatok előadási anyagaival bővítették. A nemzeti színházi szólamanyag (NSZ) az autográfjal együtt közreadásunk fő forrása lett. A bemutató szólamfüzetei, a vonós- és karszólamok Erkel idejében készült duplumai és a betétek szólammásolatai csaknem hiánytalanul fennmaradtak.⁴⁶ A zeneszerző vezetése alatt lezajlott előadásokon használt több ezer oldalnyi kottaanyag az autográfnál is részletesebben őrzi mindazon instrukciók nyomát, amelyeket vezérkönyvként szolgáló szerzői kéziratába Erkel a maga számára nem mindig tartott fontosnak bejegyezni.⁴⁷ A nyitány, a *No. 7* középrése és a *Magyar tánc* autográf hiányában e szólamkottákban fordul elő legkorábban. A bizonytalan szerzőségű betéteket: a *No. 13* későbbi bevezetését és a Mária-cabaletta Erkel Gyula írásában fennmaradt kadenciáit szerzői kézirat helyett a komponista jelenlétében használt zenekari szólammásolatok autorizálják; ugyancsak az eredeti nemzeti színházi betétlapok bizonyítják, hogy a La Grange-ária feltehetőleg Erkel Sándor által átdolgozott hangszerelése már Erkel Ferenc idejében megszilárdult.

A Nemzeti Színház másolt partitúrájának (NSZ–P) forrásértéke a közreadás szempontjából problematikus. Az autográfból 1847 előtt készült másolat⁴⁸ kezdetben kizárólag német szöveget tartalmazott (ezt a szerzői kéziratban maga Erkel dolgozta ki);⁴⁹ feltehető, hogy eredetileg a darab külföldi bemutatásának céljából állították össze; később vidéki társulatok kölcsönpéldányaként funkcionált, mígnem a *Hunyadi* nemzeti színházi előadásait Erkel után átvevő új karmestergeneráció vezérkönyve lett. A kézirat eredeti reprezentatív funkciójából adódik, hogy már alaprétégében eltér az autográf és a nemzeti színházi szólamfüzetek kottaszövegétől. A másoló, Kocsi János, a zenekar klarinétosaként

⁴⁴ Legány mj., 33–34.

⁴⁵ Ismerteti Sziklavári/ Erkel-művek, 50–52.

⁴⁶ Egyedül a hárfá szólamfüzete és – nem számítva a Király szólamának két másolatát – a magánénekfüzetek vesztek el.

⁴⁷ Az 1927-ig használatban maradt bemutató-korabeli szólamanyag későbbi kiegészítéseinek, javításainak, húzásainak elkülönítésénél a bejegyzések írásképe, színe, tartalma, és nem utolsósorban a duplumokban való előfordulása, illetve megszilárdulása igazít el.

⁴⁸ Az 1847-es Mária-cabaletta a másolat alaprétégében még nem szerepel.

⁴⁹ Az autográf német fordításából egy, az opera 1847 és 1850 közötti változatát rögzítő német nyelvű sugópéldányt is összeállítottak. (Lelőhelye: Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Mus. Hs. 32.814; régi jelzet: Ser. nov. 10.882.)

Erkel egyik sokat foglalkoztatott kopistája volt,⁵⁰ és úgy tűnik, a zeneszerző szabad kezet adott neki az autográf hiányos, néha ellentmondásos artikulációjának, dinamikájának vagy éppen tempóváltásainak pontosításában, kiegészítésében. Kocsi javításai muzikálisak, azonban annak ellenére, hogy háttérükben a mű Erkel keze alatt megszólaló változatának hangzó élménye áll, nem minden esetben vágnak egybe a szólamfüzetek bejegyzéseivel – ugyanakkor viszont a partitúra „rendezettségének” érdekében gyakran túlterhelik, illetve túlzottan egységesítik a kottaszöveget. A közreadás szempontjából mindazonáltal ez a másolat értékes referenciaforrás, és a kézirat nemzeti színházi eredete indokolta, hogy eltéréseiről a kritikai jegyzetekben részletesen számot adjunk. A partitúrát az idők folyamán több ízben aktualizálták. A német nyelvű kottába bevezették az eredeti magyar szöveget,⁵¹ pótolták az időközben elkészült újabb szerzői betéteket,⁵² és a hangszerelésre, illetve a partitúra mikroszintjére vonatkozó javításokat eszközöltek. Utóbbi beavatkozások szerzősége kérdéses, hiszen Erkel Ferenc kézírása csupán a No. 7-es *Aria* bevezető és záróütemeinek hárfaszólamában fordul elő, a javítások többsége tehát minden bizonnyal a partitúrát vezérkönyvként használó karmesterektől származik. A másolt vezérkönyv így annak a későbbi, Erkel aktív karmesteri éveit követő periódusnak az előadói gyakorlatába nyújt betekintést, amelyben – elsősorban Erkel Sándor dirigensi működésének köszönhetően – nem csupán a La Grange-ária átdolgozása szilárdult meg, hanem az opera számos további, máig érvényben lévő apró módosítása is.

A *Hunyadi* nyitánya – az egyik legkorábbi jelentős magyar szimfonikus alkotás – korán levált az opera szövegéről, és talán éppen mobilitása volt az oka, hogy szerzői kézírata mára elveszett. Különös azonban, hogy korai partitúramásolatok sem maradtak fenn, pedig a nyitány hangversenydarabként nemcsak Pesten szólalt meg, hanem – már a bemutatót követő első években – vidéken és külföldön egyaránt. Feltételezhető például, hogy a nyitány partitúrájának egy másolata hosszabb-rövidebb ideig Liszt Ferenc birtokában volt. Liszt

⁵⁰ Kocsit az Erkel-kutatás mindmáig a *Hymnusz* kopistájaként tartotta számon. Vö. Falvy Zoltán: „A Himnusz kézírata”, *Muzsika*, 1960. március, 14–19.; Somfai László: „A Himnusz ősbemutatójának szólamanyaga”, in Bónis Ferenc (szerk.), *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968), 57–62. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok). Kézírását a *Hunyadi*-bemutatóra készült magánének-, kórus- és zenekari szólamok, valamint a karpitúra 1844. január 29-én kiállított másolási nyugtája alapján azonosítottuk. (Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár. Nemzeti Színház iratai, Fond 4/50/1/20f. – A Nemzeti Színház iratanyagát a Színháztörténeti Tár munkatársai dolgozták fel és bocsátották rendelkezésünkre, melyért e helyen is köszönetet mondunk.) Kocsi a nemzeti színházi zsebkönyvek szerint 1838-tól 1860-as nyugdíjazásáig volt az együttes klarinétosa.

⁵¹ A kiegészítés Udvarhelyi Miklóstól (1790–1864), a Nemzeti Színház rendezőjétől és énekesétől származik. Kézírásának azonosítása a *Hunyadi* bemutatóra készült sugópéldányának 1844. január 28-i másolási nyugtája (Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár. Nemzeti Színház iratai, Fond 4/50/1/1f.) alapján volt lehetséges.

⁵² A No. 14-es *Cabaletta* transzpozíciójához tartozó átvezetés már az alapréteg kopistájának írásában, korai beragasztott kottalapon szerepel. Későbbi hozzátétel a nyitány, a No. 7 kibővített változata, a La Grange-ária – Erkel Sándor hangszerelésében –, az 1862/1864-es kadenciákkal ellátott No. 19-es *Cabaletta* és a No. 13 bevezetésének betétlapja, valamint további javítása. A *Magyar tánc* partitúráját a másolat ma már nem tartalmazza, egykori létezésére a táncra vonatkozó bejegyzések alapján következtethetünk.

1846 májusában tartott pesti hangversenyei idején ismerte meg Erkel *Hunyadi Lászlóját*. A kifejezetten számára megrendezett operaelőadás⁵³ és az erőteljes pesti élmények hatása alatt Bécsbe visszatérve a *Hunyadi* nyitányát búcsúhangversenyének műsorára is felvette, s a császárváros közönsége előtt elvezényelte.⁵⁴ A partitúra valószínűleg ezt követően is a birtokában maradt. Sajtóhírek szerint 1846 szeptemberében a nyitány zongoraátíratának kiadását tervezte, ez ügyben a Treichlinger, majd a Wagner pesti kiadókkal tárgyalt.⁵⁵ A kérdéses átírat azonban feltehetően nem készült el – legalábbis az 1846. október 11-i hangversenyen a *Hunyadi László* számai közül Liszt csupán a *Hattyúdakra* és az *Örömkardalra* írt parafrázisát (Raabe jegyzék, 160. szám) adta elő.⁵⁶

Az opera nyitányának egy további partitúramásolatával a Havi Mihály és Szabó (Schneider) József igazgatása alatt álló daltársaságnak is rendelkeznie kellett. A korabeli sajtóbeszámolók szerint a *Hunyadi* első felvonásának fináléját már 1846-os osztrák–olasz turnéjukon, és pesti, valamint vidéki előadásaikon is nagy sikerrel játszották.⁵⁷ A társulat újabban előkerült hangszeres szólamkottáinak (HSZ) tanúsága szerint 1847–1848-ban, számos európai városban átvezető újabb turnéjuk alkalmával műsoruk állandó számai között az első felvonást záró kardal mellett az opera nyitánya, az első felvonás nyitókórusa és a No. 17-es ária is szerepelt.⁵⁸ Az *Overtura* Liszt Ferenc által dirigált bécsi előadásától eltekintve –

⁵³ „Mult szerdán [május 13-án] Liszt tiszteletére a’ nemzeti színházi rendezőség Erkel »Hunyadi László«-ját adatá déli órákban teljes kivilágítással ‘s színpadi costumeben. A’ hallgatók hivatalosak voltak. Wolf urnak gyöngélgedése, ki mind a’ mellett sem akará közremunkálatát a’ nagy művész iránti tiszteletből megvonni, és Schodelné asszonyság indispositiója, melly miatt több énekdarabok kimaradtak, csökkenték ugyan kissé a’ jeles műnek hatását; – de az ünnepelt művész azonnal megismervén annak szépségeit, több ízben lelkesült és lelkesítő tapsokra fakadt ‘s derék szerzőjét, kitünő tehetség’-nek nevezé.” *Életképek*, 5 (1846. május 16.), 20. sz. 636.

⁵⁴ „Liszt Ferencz’ Bécsben mult héten adott hangversenyében többi között Erkel’: Hunyady László című operájának nyitánya is eljátszatott, Liszt’ saját igazgatása mellett. Egy bécsi lap azt írja ezen nyitányról, hogy ez: »dallamdu, erőteljesen hangszeres, egészen eredeti ‘s fölötte hatásos szerzemény«, – melly fölötte nagy tetszéssel fogadtatott, ugy annyira hogy Liszt meg nem állhatta annak ismételtetését.” *Pesti Hírlap*, 1846. május 5.

⁵⁵ E tervekkel kapcsolatban lásd *Honderű* (1846. szeptember 15. és 22.), *Életképek* 5 (1846. szeptember 26.), 13. sz. 415. A *Hunyadi* nyitányának és néhány további számának zongorakivonata egyébként néhány hónappal korábban, 1846 júniusában már megjelent. Ábrányi szerint maga Erkel kivonatolta operája legszebb részeit a Treichlinger-féle zeneműkereskedés kiadványa számára. Vö.: Id. Ábrányi Kornél, *Erkel Ferenc élete és működése (Kulturtörténelmi korrajz)* (Budapest: Schunda V. József, 1895), 48.

⁵⁶ Vö. Legáný mj., 44. Itt jegyezzük meg, hogy Liszt 1856-ban elő kívánta adni a weimari színházban Erkel *Hunyadiját*. Lásd Liszt Erkelhez írt 1856. szeptember 19-i és november 21-i levelét. Közli Prahács Margit in *Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen. 1835–1886* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966), 92., 95.

⁵⁷ Lásd a *Regélő Pesti Divatlap* (1846. augusztus 1., 29., október 24., 31.), a *Honderű* (1846. szeptember 15.), a *Pesti Hírlap* (1846. október 22., 27.), a *Múlt és jelen* (1846. szeptember 20.) és az *Életképek* (1846. október 31.) beszámolóit a turné különböző állomásairól, majd a társulat sikeres bemutatkozásáról a Nemzeti Színházban. Lásd továbbá Ferenczi Zoltán, *A kolozsvári színész és színház története* (Kolozsvár, 1897), 367–368.

⁵⁸ A szólamfüzetek az aradi állandó színház 19. századi kottatárában maradtak fenn, melyet jelenleg a város Szépművészeti Múzeuma őriz feldolgozatlan anyagként. A múzeum munkatársainak szíves segítségét ezúttal is megköszönjük. A mindeddig csupán említések szintjén ismert turné helyszínei a szólamfüzeteket használó zenekari zenészek bejegyzései alapján: Prága (1847), Olmütz (1847. április 10.), Baden (1847. július 3.), Brünn (1847. július 29.), Tíglitz (1847. szeptember 4.), Berlin (1847. szeptember 21.), Frankfurt an der Oder (1847. október 18., 19., 20.), Stettin (1847. október 26., 28.), Koppenhága (1847. november? 14.), Hamburg (1847. november 23.), Altona (1847. november), Hannover (1847. december 5., 11.), Hildesheim (1847. december 12.), Minden (1847. december 15.), Kasdorf (1847. december 20.), Köln (1847. december 23.), Aachen (1847. december 28.), Brüsszel (1848. január 8., Théâtre Royal: 1848 január 10., 12.), Gent (1848. január 14., 16., 18.),

a Nemzeti Színház és Erkel Ferenc minden próbálkozása ellenére – a Havi–Szabó társulathoz fűződik a *Hunyadi* részleteinek, majd később a teljes operának lényegében minden eddig ismert korabeli külföldi megszólalása.⁵⁹ Az 1847–1848-ban használt szólamfüzetek azonban nem csupán a mindeddig ismeretlen külföldi bemutatósorozatot dokumentálják, hanem a közreadásnak is hasznos forrásai. Az anyag korai datálása, Erkel Ferenc Havi–Szabó társulatához fűződő személyes, családi kapcsolatai⁶⁰ és nem utolsósorban a kottaszöveg alapján joggal feltételezhető, hogy e szólamanyag összeállításához a zeneszerző az együttes rendelkezésére bocsátotta a darab vezérkönyvét. A Havi–Szabó dalszínész társaság szólamfüzeteinek alaprétégében ugyanis már megjelennek az opera egyes utólagos – a nemzeti színházi füzetekbe ceruzával bejegyzett – korrekciói, melyek szerzőségének megállapításában (például a nyitány esetében is) e másolatok nyújtják az egyetlen támpontot.

A nyitány forrásai között két olyan partitúra szerepel, amelyet közreadásunkban referenciaként felhasználtunk. A Nemzeti Színház másolt partitúrájába (NSZ–P) utólag beillesztett nyitánykézirat kottaszövege, amely a Havi–Szabó-féle társulat anyagához hasonlóan már alaprétégében hordozza Erkel néhány korai beavatkozását, nyilvánvalóan a helyben használt vezérkönyvre mehet vissza. A nyitány másik, a közreadás szempontjából is értékelhető forrása egy kereskedelmi forgalomba került, minden bizonnyal késői másolat (RO).⁶¹ E partitúra számos problémát vet fel: *Vorlage*-jét nem ismerjük, kottaszövege pedig több, javítás nélkül maradt hibát tartalmaz. A közreadás számára e kézirat mégis megkerülhetetlen, mivel ebben található a nyitány utólagos hárfaszólamának legkorábbi lejegyzése. A letét szerzősége, mint említettük, nagyon kérdéses. Hogy kiadásunk főszövegében kiskottával mégis megtartottuk, annak nem csupán a hárfaszólamot máig őrző előadási gyakorlat az oka, hanem az a tény is, hogy a hárfaszólam mind a nyitány 1902-es, talán Erkel fiai által is felügyelt első kiadásában,⁶² mind az Operaház 1927-es, a Nemzeti

Antwerpen (1848. január 18. [sic!], 19., 21.), Liège (1848. január 31.), Namur (1848. január 31. [sic!], február 1.), Mons (1848. február 2.), Párizs (1848. február 13.), Nancy (1848. június 10.), Lunéville (1848. június 22.), Augsburg (1848. november 22., 23., 24.).

⁵⁹ Az opera bécsi bemutatójáról lásd Pándi Marianne: „A Hunyadi László két külföldi bemutatója a múlt század közepén”, *Magyar Zene* 6 (1965. február), 75–77.

⁶⁰ Énekesként e társulattal turnézott Erkel József, a zeneszerző testvére és annak felesége, Szabó Amália színésznő is, aki az együttest vezető Szabó József nővére volt.

⁶¹ Lásd a címlapon megjelenő „*Rózsavölgyi és Társa / ... udvari zeneműker[eskedés] / Budapest*” pecsétet. A cégnév változata alapján a pecsét 1885 után kerülhetett a kottába. Vö. Mona Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük. 1774–1867*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989, 120. (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez II.) A Rózsavölgyi cég egyébként 1892-ben, majd 1896-ban hirdette a *Hunyadi* nyitányának és vezérkönyvének másolatát. Vö. Legány mj., 43.

⁶² Budapest u. Leipzig, Rózsavölgyi & Co., Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Érdemes itt megjegyeznünk, hogy szintén lipcsei műhelyből került ki a nyitány áthangszerelt változatának szólamanyag-garnitúrája. Lásd a szólamokon a „Musikalien-Copiranstalt zu Leipzig” pecsétet. Elképzelhető, hogy a másolat készítése a Rózsavölgyi és Breitkopf cég közös *Hunyadi*-tervével függött össze, melynek eredményeként 1902-ben végül Erkel fiainak felügyeletével és az eredetihez közeli változatban jelent meg a nyitány partitúrája. A

Színház előadási anyagának felhasználásával készült szólamanyagában megjelenik. A *Hunyadi László* forrásainak központi csoportjához tartoznak, de a közreadásban nem kaptak szerepet az opera további, vidéken fennmaradt vezérkönyvei és játszópéldányai. E másolatok a korabeli operai viszonyoknak és a *Hunyadi* adaptációinak beszédes dokumentumai. A Havi-Szabó társulat korai szólamfüzetei mellett az 1874-ben megnyitott állandó aradi színház kottatárából újabban előkerült a teljes opera korabeli partitúrája és a szólamanyag egy része (A-PSZ). Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában pedig rendelkezésünkre áll a *Hunyadi* néhány további, az Erkel-kutatás által még nem regisztrált előadási anyaga: a kolozsvári állandó társulat 19. századi vezérkönyve és csaknem teljes szólamanyaga (K-PSZ), Krecsányi Ignác színigazgató századfordulós hagyatékából a nyitány és az opera néhány számának partitúrája és szólamfüzete;⁶³ továbbá a teljes opera 1906 és 1930 között használt szólamanyaga Farkas Ferenc színigazgató kottatárából.⁶⁴ A *Hunyadi* No. 17-es Király-áriájának mindeddig ismeretlen provenienciájú korai másolata egy vokális-hangszeres egyházi kompozíciókat – többek között a 18. század végén, illetve a 19. század első felében népszerű egyházi szerzők figurális műveit – tartalmazó államosított gyűjtemény részeként került a Zeneműtár állományába.⁶⁵ E másolatok többségének létezése a *Hunyadi* előadási adatainak ismeretében feltételezhető volt, lehetséges tehát, hogy e kör a későbbiekben tovább fog bővülni. Az 1860–1870-es évek debreceni és székesfehérvári előadásait, továbbá az opera 1882–1885-ös pécsi és miskolci bemutatóit megvalósító szintársulatok kottaanyaga ugyanis mindezidáig lappang.⁶⁶

A *Hunyadi László* zenei kéziratait kiegészítő tisztán szöveges forrásanyag hasonlóképpen gazdag: a korabeli nyomtatott librettók mellett számos, mindmáig ismeretlen, kéziratos sugópéldány áll rendelkezésünkre. Az opera Udvarhelyi Miklós által készített eredeti sugókönyve elveszett, lehetséges azonban, hogy épp arra a máig fennmaradt, egyetlen nemzeti színházi példányra (SK1) cserélték le, amelyből 1865-től követték évtizedeken át a *Hunyadi* előadásait.⁶⁷ Az időközben elkészült betétszámok és az eltelt mintegy két évtized alatt foganatosított korrekciók minden bizonnyal túlterhelték a bemutató sugópéldányának oldalait. Novák György, nemzeti színházi kopista 1865-ös másolata – a felhasznált vokális szólamkották mellett a librettó közreadásának fő forrása – a La Grange-ária kivételével

Rózsavölgyi cég 1892-ben és 1896-ban hirdette a *Hunyadi* nyitányának és vezérkönyvének másolatát. (Lelőhely: Amsterdam, Concertgebouw könyvtára. A forrásra Véber Gyula volt szíves felhívni figyelmünket.) E lipcsei változat lényegesen eltér Erkel eredeti megfogalmazásától, és számos jel mutat arra, hogy egy, a Treichlinger-féle korai zongorakivonatból készült hangszerelésről van szó. A *Hunyadi* 1878-as nemzeti színházi előadásának kritikájában említett változtatásokkal e minden bizonnyal idegen szerzőségű verzió tehát nem azonosítható.

⁶³ Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Színház 1002.

⁶⁴ Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Színház 102/I–III.

⁶⁵ Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. Mus. IV. 2276.

⁶⁶ Vö. Legáný mj., 39.

⁶⁷ Az előadók nevének bejegyzései alapján megállapítható, hogy a sugókönyv 1886-ig mindenképp használatban volt.

mindezen kiegészítéseket, javításokat alaprétegében hordozza. E sűgőkőnyv ugyanakkor egy korszakhatáron áll: 1865 után ugyanis Erkel már lényegileg nem avatkozott be operája zenei anyagába.

A *Hunyadi* librettőjának kéziratós forrásai között a legkorábbi példány (SK2) a kolozsvári magyar opera kottatárában maradt fenn. A feltehetőleg nemzeti színházi forrásból készült korai másolat végigkísérte a *Hunyadi* előadástörténetének mintegy ötven évét.⁶⁸ A címdalon egy 1854-es nagyszebeni cenzori bejegyzés utal arra, hogy a sűgőkőnyvet eredetileg a Havi–Szabó társulat használta. A Nemzeti Színházon kívül ez idő tájt ugyanis kizárólag e daltársaság játszotta Erkel operáját: a *Hunyadi* egyes részeit az együttes, mint láthattuk, már 1846-tól műsorán tartotta, a teljes operával pedig 1852-től országszerte rendszeresen turnézott. A kéziratot Havi Mihály hagyta a kolozsvári együttesre, miután 1860-ban felhagyott színigazgatói tevékenységével. Havi utolsó színi vállalkozásaként 1860-ban a nemzeti színházi tagokkal kiegészített kolozsvári együttest Bukarestbe vitte vendégszerepelni;⁶⁹ ezt követően a sűgőkől származó bejegyzések, egyetlen kivétellel, kizárólag kolozsvári vonatkozásúak. A kivétel: Szilágyi Béla székesfehérvári együttesének pozsonyi előadása, melyen Erzsébet szerepét vendégként Benza Ida, a Nemzeti Színház primadonnája énekelte.⁷⁰

A *Hunyadi* nyomtatott librettói lényegében olvasódrámák, melyek nem követik szorosan a darab énekelt szövegét. Az opera 1862-ig megjelent négy pesti kiadása – az olvashatóság érdekében tett szükséges beavatkozásoktól eltekintve – a szöveg közreadása és az opera kompozíciós folyamatának megértése szempontjából mégis értékes forrás. A bemutatóra készült 1844-es librettó (L1) például olyan sehol máshol elő nem forduló szövegrészleteket tartalmaz, melyekről Erkel már a komponálás folyamán lemondott, s melyeket talán nem is zenésített meg,⁷¹ nem közli ugyanakkor Erzsébet imáját az opera fináléjából. Elképzelhető tehát, hogy a *Preghiera* utólagos, ám még bemutató előtti pótlásként került a *Hunyadi* szövegébe.⁷² A további három librettó (L2–4), mely az opera szövegének 1850 utáni

⁶⁸ A kézirat alaprétegében az opera 1847 utáni betétszámái még nem szerepelnek – ezeket később pótolták –, a bemutató után fogantatosított korai nemzeti színházi húzások azonban már érvényesűlnék; László és Rozgonyi jelenete a *No. 8 Scena* elején és a teljes *No. 16-os* szám eleve kimaradt a másolatból.

⁶⁹ A nemzeti színházi *Hunyadi*-előadások állandó énekesei közül Lonovicsné Hollósy Kornélia (Mária), Ernstné Kaiser Jozefa (Erzsébet), Jekelfalusi Albert (Király, Hunyadi László) és Füredi Mihály (Cillei, Gara) vett részt a Havi által szervezett bukaresti turnén. Vö. Lakatos István, „Ferenc Erkels Opern in Klausenburg (Kolozsvár, Cluj) und Bukarest”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 11 (1969), 264.

⁷⁰ A nagy sikerű előadás kritikájához lásd *Pressburger Zeitung*, 114/122 (1878. május 27.), 3. Szilágyi Béla társulata a *Hunyadi László*t első alkalommal 1876. október 28-án adta elő Székesfehérváron, Erkel Elek vezényletével. Vö. Legány mj., 39. Érdemes megjegyeznünk, hogy Szilágyi korábban Havi–Szabó dalszínész társaságában működött.

⁷¹ A *No. 3 Scena* 77. ütemétől például László számára egy arioso szövegét, majd a kórus egy további belépését közli, a szám végén pedig László szolamában egy recitativót jelez, majd a bosszúkórus újravételét. E szövegrészletek megzenésítésére utaló bejegyzés az autográfban nem látható.

⁷² Az autográf és a bemutató-korabeli szolamkották lejegyzése e helyen folyamatos.

állapotát rögzíti, szintén szoros kapcsolatot mutat a darab nemzeti színházi szerzői változataival. E kiadványok egyetlen forrásláncot alkotnak, melynek *Vorlagéja* minden bizonnyal a Nemzeti Színház aktuálisan használatban lévő, mára elveszett sűgőpéldánya lehetett. Nem számítva ugyanis a *No. 7* 1859-es középírszét,⁷³ a három nyomtatott librettó szinte kivétel nélkül magában foglalja mindazokat a beavatkozásokat, amelyek az Erkel vezetése alatt folyó nemzeti színházi előadások során az 1860-as évek elejére kialakult – kritikai közíadásunk által reprezentált – szerzői változathoz elvezettek.⁷⁴

⁷³ A kiegészítésre ugyan lehetőség lett volna, ám az 1862-es L4-ben a *No. 7 Aria* 1859-es újabb verssorai nem szerepelnek. A kiadvány újíatördelt alakban kisebb eltérésekkel az 1856-ban kiadott L3 szövegét veszi át.

⁷⁴ A bemutató változatához képest L2–4-ben már megjelennek a szöveg – az 1865-ös sűgőkönyv alapírtéegében is szereplő – apró korrekciói és a későbbi szerzői betétek: Mária 1847-es *Cabalettája*, valamint az 1850-es La Grange-ária. (A La Grange-áriát furcsa módon nem a folyószövegben, hanem betétlapként befűzve közlik. Lehetséges, hogy a kiadók az ária szövegét separatumként is forgalmazták.) A Nemzeti Színház előadásain időközben fogatosított szerzői húzásokkal összhangban e librettókból kihagyták László és Rozgonyi eredetileg a *No. 8 Scenát* bevezető párbeszédét, valamint a teljes *No. 16-os* számot. Rozgonyi szerepét egyébként a színlapok mindössze 1846. február 17-ig jelzik. Előadója mindvégig Egressy Béni volt.

FORRÁSJEGYZÉK

- AU Az opera autográf partitúrája. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. Mus. 4.
- AU–L A La Grange-ária (*No. 12b*) autográf partitúrája. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. Mus. 7.
- AU–Cb A *No. 19 Cabaletta* áthangszerelt, rövidített változatának autográf partitúrája. Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye, leltárkönyvi szám: 72.33.
- AU–Cd A *No. 19 Cabalettához* készült utólagos kadencia autográf-fogalmazványa. Gyula, Erkel Múzeum, leltárkönyvi szám: 91.51.1.
- NSZ–P A Nemzeti Színház másolt partitúrája. I–II. kötet: Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, B 64a; III. kötet: Magyar Állami Operaház Kottaarchívuma, jelzet nélkül.
- NSZ–M A *Magyar tánc* egykor Campilli Frigyes balettmester tulajdonában lévő partitúramásolata. Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye, leltárkönyvi szám: 92.51.
- NSZ A Nemzeti Színházban használt kézirat szólamanyag. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, B 64c, e, f, g; Gyula, Erkel Múzeum, leltárkönyvi szám: 84.17.1. (a Király szólamfüzete), 91.49.1 és 91.50.1 (a La Grange-ária eredeti változatának betétlapjai).
- NSZ–Cb A *No. 19 Cabaletta* áthangszerelt, rövidített változatának nemzeti színházi kézirat szövege. Gyula, Erkel Múzeum, leltárkönyvi szám: 91.50.1.
- HSZ Az *Overtura*, a *No. 1 Coro*, a *No. 8 Finale con Stretto* és a *No. 17 Aria*, a Havi–Szabó dalszínész társaság számára készült kézirat szövege. Arad, Szépművészeti Múzeum, jelzet nélkül.
- A–PSZ Az opera másolt partitúrája és kézirat szövege. Arad, Szépművészeti Múzeum, jelzet nélkül.
- K–PSZ Az opera kolozsvári másolatának partitúrája és szövege. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, B 64a, c, e, f, g.
- RO A nyitánypartitúra *Rózsavölgyi és Társa*-pecsétellátott másolata. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. mus. 1664.
- SK1 Sógókönyv, 1865. Kézirat. Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye, leltárkönyvi szám: 81.24.
- SK2 Sógókönyv, 1854 előtt. Kézirat. Kolozsvári Állami Magyar Opera Archívuma, Z–1033/5809.
- L1 Nyomtatott szövegek, első kiadás. Pest, Beimel József, 1844.
- L2 Nyomtatott szövegek. Pest: Lukács és Társa, é. n.
- L3 Nyomtatott szövegek. Pest: Herz János, 1856.
- L4 Nyomtatott szövegek. Pest: Herz János, 1862.

Handwritten musical score for "Két pisztoly" by Erkel Ferenc. The score is written on aged paper and includes staves for "Alar" (Alto) and "Corn" (Cornet). The lyrics are in Hungarian. The score is divided into four measures, each with a number above it. The lyrics are: "múltakban", "nincs ő rom", "jó", "ő", "bennre", "menny", "el oltott", "szep hazam". The score is written in a cursive style with many corrections and annotations.

Erkel Ferenc: *Két pisztoly*, 2. felvonás No. 12, *Alla Polacca*. Bajza József *Sóhajítás* c. versének megzenésítése. Autográf partitúra. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény

III.3 ERKEL ÉS A NÉPSZÍNMI (1844–1846)

III.3.1 A NÉPSZÍNMI

A népszínmi térhódítása Szigligeti *Szökött katonájával* kezdődött.¹ A darabban a korábbi műsorrétegek számos eleme továbbélt, váratlanul nagy sikernek örvendő nemzeti színházi bemutatóját (1843. november 25.) mégis új színjátéktípus születéseként jegyzi a színház történet.² A könnyed műformával komoly céljai voltak a pesti Nemzeti Színháznak. A bérlo-igazgató Bartay András 1843. január 26-án közzé tett pályázati felhívásában ezeket következőképp foglalta össze:

[...] ajánlok 50 aranyat egy a magyar nép-életből merített, minden aljasságtól ment, jó irányú, látványos színműért, mely által a köznép is a színházba édesgettetvén, ízlése nemesíttessék, s magasabb mű-élvezetekre előkészíttessék, melyben a szerzőnek egyszersmind szabad mező engedtetik díszítmények, ruházatok s minden egyéb költségek kiállításával, de természetesen csak arányos belső tartalmasság mellett, színműve hatását emelni.³

A *Szökött katona* a tizenhárom jeligés munka egyike volt.⁴ A darab második helyen végzett – a színműíróként Szigligetihez semmiképp sem mérhető – Ney Ferenc pályaműve, *A kalandor* mögött.⁵ Ám míg utóbbi élces kritikánál többet nem kapott, és három előadás után (1844. február 24., február 25., február 28.) le kellett venni műsorról, a *Szökött katona*, melyet Bartay már három hónappal korábban színpadra vitetett, huszadik előadásánál tartott *A kalandor* premiere idején, és folyamatosan megtöltötte a színházat.⁶ Akárcsak Szigligeti

¹ Bemutató színlap: „Előszőr: Szökött katona./ Eredeti színmű [sic!] népdalokkal, tánczczal, 3 szakaszban. Írta Szigligeti, zenéjét szerkeszté Szerdahelyi. [...] A játékot Ellenbogen Adolf magyar ouverturája előzendí meg.” A bemutató színlapja ezenkívül „körtáncz”-ot említ a harmadik szakaszban, az 1844. február 26-i színlap ugyanítt „Csikós táncz”-ról szól. Lásd még Szerdahelyi AU és 1876-os MS, valamint NSZ (OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 713). Ellenbogen nyitánya harmadik helyezettje volt annak a pályázatnak, melyet Bartay András igazgató 1843. július 28-án a Nemzeti Színház zenekarának tagjai számára „színjátéki nyitány” komponálására írt ki. Vö. *Honderű*, 1843. október 7 (14. szám), 450–451, a pályázati eredményt tartalmazó közlemény.

² Vö. Kerényi Ferenc, „Nemzeti színház a polgári forradalom előestéjén (1840–1848)”, in Kerényi Ferenc (szerk.), *Magyar Színház történet 1790–1873* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 311.

³ *Athenaeum*, 1843. január 26.

⁴ Az 1843. július 1-ig beérkezett jeligés pályaművek listáját a Nemzeti Színház július 3-i közleménye alapján lásd in *Honderű*, 1843. július 8, 2. félév, 1. sz., 29., valamint *Athenaeum*, 1843. 2. félév, 46–47.

⁵ Bemutató színlap: „ÚJ EREDETI NÉPSZÍNMI [sic!]/ NEMZETI SZÍNHÁZ/ Pest. Szombaton, Február 24-én, 1844/ Előszőr: A kalandor./ 1843-ban a nemzeti színház igazgatója által kitett 50 arany pályadíjt elnyert eredeti látványos népszínmi 3 szakaszban./ Írta Ney Ferencz. Új díszítményeit festette Engert, nemzeti színházi díszítő.” Az előadás kritikáit idézi Legány mj, 47.

⁶ Míg a *Szökött katona* kevés kivétellel folyamatosan 700 és 1200 forint közötti bevételt hozott előadásonként, addig *A kalandor* a bemutatóján 1055,34 ft, második előadásán 431,08 ft, majd harmadszor már csak 72,28 ft bevételt produkált. Vö. Pénzszedői napló 1844, OSZK Színház történeti Tár, Kötetes iratok 589, valamint a

újabb népszínműve, a *Két pisztoly*. Premiere két héttel követte *A kalandorét*, ünnepi előadás keretében mutatták be 1844. március 9-én.⁷ Kerényi Ferenc szerint a „*Két pisztoly* előtt magyar színpadon nem akadt darab, amely ennyire a komplex hatás eszközeire épített volna, Szigligeti a Nemzeti Színház lehetőségeinek teljességét igényelte”.⁸ Bartay kevesebbel is beérte volna. A Pesti Hírlapnak 1843. január végén adott interjúja szerint, pályázati felhívásától mindössze egy újabb kasszasikert hozó zenés bohózatot várt, a német *Zauberschleier* vagy a magyar darabok közül Gaál József tündérbohózata, *A peleskei nótárius* (1838. október 8.) mintájára.⁹ Azonban, még ha így is nyilatkozott a pályázók bátorítása érdekében, valószínűleg ennél azért maga is többet remélt. A magyar színműért aggódó értelmiségiek egyre kevésbé tolerálták a Bécs népszínpadáról átvett magyarított (értsd: magyarra fordított, magyar környezetbe átültetett, magyar figurákkal benépesített és alkalmanként magyar dalbetétekkel tarkított) *Volksstück*öket vagy az ezek eszköztárát használó honi zenés bohózatokat.¹⁰ Szemükben e műsorréteg évtizedes népszerűsége útját állta a magyar népszínmű megszületésének, és a Nemzeti Színházról a *Zauberposse*-, *Lokalposse*-, *Ritterposse*-, *Rauberposse*-repertoár helyett, olyan aktualitásokkal foglalkozó, irányzatos mondanivalójú, nevelő-szórakoztató eredeti magyar produkciókat vártak, amilyeneknek a hazai színpadokon egyébként kevésbé jelen lévő *vaudeville*t megismerték.¹¹ Hogy ezeknek a kívánalmaknak a színházban mennyire tudatában voltak, azt leginkább a pályázat eredménye bizonyítja. Nem a legjobb, hanem a legirányzatosabb darab lett a nyertes pályamű:

pénztári naplók összesítései: Nemzeti Színház 1843—1847, OszK Színháztörténeti Tár, Kötetes iratok 621. *A kalandor* annak ellenére megbukott, hogy a társulat legjobbjai voltak színen, többek között id. Lendvay Márton (Bajnoki), Füredi Mihály (gróf Fürgefi), Laborfalvi Róza (Laura), Wildheimné (Erkel Józsefné Szabó Amália), Szigligeti Ede (Peczéri), Egressy Benjámin (Rehberg), László József (Maxi), Lászlóné De Caux Mimi (Mimi), Szerdahelyi Miklós (Czikornya), vagy olyanok is mint Udvarhelyi Miklós (Zománczy), és öccse Udvarhelyi Sándor (Várhegyi), Telepi György (Pifkó), de kíségetett a kopistaként és sűgőként is sokat foglalkoztatott Novák György (3^{ik} tolvaj). A cenzori példány bejegyzése szerint a rendezést a főszerepet is játszó id. Lendvay Márton vállalta. Vö. 62. l. Novákhoz, aki a *Hunyadi László* és az *Erzsébet* legkorábbi sűgőpéldányainak kopistája volt lásd IV.2.1 fejezet, 24. l. 1843–1844-ben karénekesként, 1844-ben „segédkar-tanító”-ként szerepel a Nemzeti Színházi zsebkönyvekben. id. Lendvay Márton ugyanitt ekkor már a drámák rendezői között is feltüntetik, Fánscy Lajos, Szentpéteri Zsigmond és Egressy Gábor (1844) oldalán. Az operák rendezője ekkor Konti Károly volt. Vö. Nemzeti Színházi Zsebkönyv az 1844. évre, Pest, Trattner Károly, 1843., és Nemzeti Színházi Zsebkönyv az 1845. évre, Pest, Landerer és Heckenast, 1844.

⁷ „cs. kir. főherczeg Nádor ő fensége születése napja tiszteletére ünnepélyes kivilágításával a nézőhelynek”. Vö. *Nemzeti Színházi zsebkönyv az 1845ik évre*, Pesten 1844 (az 1843. december 1. – 1844. december 1. közötti előadások jegyzékével). Vö. 24. l.

⁸ Vö. Kerényi, „Nemzeti színház a polgári forradalom előestéjén (1840–1848)”, 315.

⁹ Lásd a Bartayval készült interjút a Pesti Hírlap 1843. január végi számában.

¹⁰ Vö. Pukánszky Kádár Jolán, *A magyar népszínmű bécsi gyökerei* (Budapest: 1930), 149–150. (= Irodalomtörténeti füzetek 38.)

¹¹ A *Grove*-lexikon pársoros, a műfaj magyar elnevezése alatt szereplő szócikke a száz évvel korábbi angol *ballade opera*-val hozza párhuzamba a népszínművet. Tágra nyitva a műfajhatárokat, valóban igaz, hogy a népről vagy népnek szóló színpadi művek a legtöbb nemzeti drámairodalomban megtalálhatóak. Ebben az értelemben tehát a párhuzam nem téves. Mégis félrevezető. A népfogalom koronként változott, ráadásul a *ballade opera* hagyománya valószínűleg teljesen ismeretlen volt színműíróink számára. Annál inkább ott volt közvetlen inspirációs forrásként a *Singspiel*, a bécsi *Volksstück*, valamint a francia irodalom, a melodráma és *vaudeville*.

[...] noha a »Szökött katona« helyes és előadásban jó hatást ígérő ügyes bonyolításu – olvashatjuk a pályázati döntés indoklását tartalmazó nemzeti színházi közleményben –, a mellett tiszta egyszerű színi szerkezetével teljes figyelmet érdemlő műnek találtatott is, a többség véleménye mégis, a bár szerkezetében több színi nehézségekkel terhelt, de tartalmában igen érdekes és látványszerű »Kalandor« című 3 fvsos népi színművet érdemesíté az első, 50 arany s a kihirdetett módon kiadandó előadási részjutalomra; minthogy benne, a másíknak minden jelességei fölött a magyar népi, s kitünőleg a hozzánk legközelebb álló s legismertebb pesti népélet, igen ügyesen, bő tárgyismerettel és korszerű satyrai éllel levén jellemezve, azt a jutalomkérdésnek már e tekintetknél, de továbbá nagy színi hatást ígérő látványos szerkezeténél fogva is, sokkal inkább megfelelőnek találta; emelvén becsét még a változatos társalgási élénkség és jó tiszta s könnyen folyó nyelve is, melly mindenütt a beszélő egyének társasági állásához képest következetesen jellemző és természetes.¹²

Az indoklás valamiről hallgat. Ney Ferenc egy pedagógushoz, de nem színműíróhoz illően, *A kalandor* kerettörténetét, amely „az erénynek bűn elleni harcza”-ról,¹³ a női erény diadaláról és a szigorú erkölcsi nevelésről szól, aktualizáló nemzeti programszövegekkel tűzdelté tele. Jóllehet a konfliktus más természetű, a szereplőket a nemzeteszéméhez való viszonyuk szerint osztotta két táborba: az erkölcsileg feddhetetlenek oldalán áll a magyarrá lett és puritán módon élő gazdag volt kereskedőcsalád (magyarosított nevén: Zománczy), a nemzeti érzelmű fiatal gróf (Fürgefi) és pályakezdő magyar ügyvéd (Erődy), valamint a külföldről jött, de szintén magyarként érző jellegzetes városi figura, Czikornya fodrászművész, míg a darab címszereplője, a veszedelmes szélhámos kalandor (Bajnoki) a magyar kultúrát alábecsülő nagykereskedő (Wildheim-család) táborából kerül ki. A nemzeti kérdés körül folyik a vita már az első jelenetben. Az alkalmi kocsmai társaság asztalánál a magyar és külföldi termékekkel kapcsolatos negatív és pozitív előítéletek feszülnek egymásnak; Zománczy Laura a honi gyártmányok viselésére szerveződő nőegylet követendő példáját hozza fel (a honi védegyelet alakítása a darab későbbi pontján is szóba jön, mint korszerű érdekegyesítő kezdeményezés¹⁴). Visszatérő téma az etnicitástól független nemzeteszme,¹⁵

¹² *Honderű*, 1843. szeptember 23., 383–384., a Nemzeti Színház által bírálatra felkért választmány szeptember 14-i, Fáncsy Lajos választmányi jegyző által szignált közleménye.

¹³ Lásd a *Kalandor* pályázati jeligéjét: „Köznapi élet nem szül nagyszerűt, legméltóbban jellemzi a tömeg cselekvőségét az erénynek bűn elleni harcza.” Vö. *Honderű*, 1843. szeptember július 8., 29. o.

¹⁴ 2. felv., 8. jel. (cenzúra és egyben sugópéldány [továbbiakban CP], OszK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 91, fol. 36^v): „Várhegyi: Ünnepejűk május elsejét valami korszerű eszme megvalósításával. [...] Ez úgy hiszem városunk polgárainak is megnyerendi tetszését, még olyakét is, kik nem éppen leghőbb indulattal viseltetnek nemzeti törekvéseink iránt.” A teljes védegyelet szövegrészlet itt ceruzával húzva. (CP, fol. 36^v–37^r)

¹⁵ 2. felv., 1. jel. (CP, fol. 25^v): „Bajnoki: Nem is hittem volna, hogy Czikornya uram olly hő hazafi. – Czikornya: Én itt keresem kenyeremet, s hálátlanság volna hazámat [cer. jav.: a hazát, mely táplál] nem szeretni, ha bár

valamint több vonatkozásban a magyar kultúra kérdése. Szó esik Pest–Buda kulturális kínálatának szegényességéről,¹⁶ de ugyanakkor a Nemzeti Színház igazgatósága által tett erőfeszítésekről is a színvonal emelésére (utóbbi a második felvonás élén, egy neves olasz énekesnő [majd ceruzával javítva: Liszt] nemzeti színházi fellépésének apropóján).¹⁷ Az első és második felvonás népünnepély-jeleneteit használja fel Ney arra, hogy szereplői a magyar tánc és a magyar dal aktuális kérdéseit megtárgyalhassák. A külföldi és magyar táncok elsőbbségének vitája – a húsvéthétfői gellérthegyi vígasságon előadott különféle néptáncokat felvonultató egyveleget követően – közvetlenül a népszínmű-programhoz kapcsolódik. A magyar tánc kedvezőtlen megítélésén Fürgefi gróf szerint azzal lehetne javítani, ha ezt is színpadon művészi kivitelben láthatnák a polgárok.¹⁸ Pro és kontra vélemények ütköznek – egy városligeti május elsején – a magyar bordallal és a jelenetet indító zenei betéttel, a *Fóti dallal* kapcsolatban.¹⁹ Ugyanitt vitatéma a magyar műzene jövőjének kérdése,²⁰ és mint legfőbb aktualitás, a *Szózat*-pályázat.²¹ Az eredményhirdetés előtt állva, a szereplők a

külföldről szakadtam is ide.”; 2. felv., 7. jel. (CP, fol. 35^v): „Tühegy [egy városi Polgárhoz intézve szavait a városligeti május elsejei népünnepélyen]: Az ördögbe is, ne beszéljen mindig így: »ezek a magyarok«. – Hiszen ön is magyar. Már húsz éve hogy itt letelepedett, meg is tanulta a nyelvet, fiai pedig németül is alig tudnak, s még is így beszél, nem szégyenli?”; az ellentábor képviselésében Wildheimné véleménye Zománczyékról, 1. felv., 5. jel. (CP, fol. 12^v): „nem szenvedhetem az olly embereket, kik nevöket megmagyarosítják, s nemességet vesznek. Azáltal eltávolodtak tölünk Zománczyék. Aztán olly szörnyü magyarok akarnak lenni mindenben. Semmi bon ton, semmi finomság. Még konyhájukban is nemzetiség uralkodik. Ó az kiállhatatlan.”

¹⁶ Bajnoki adja elő Pestet Párizssal szembeállítva az 1. felv., 1. jelenetében Laurának válaszolva. (CP, fol. 4^v). E sorok nagy része ceruzával húzva.

¹⁷ CP, fol. 25^{r-v}: „Bajnoki: Hát a nemzeti színházban lesznek élvezhetők mindezen nevezetességek? – Czikornya: Szolgálatára. Ó egy idő óta nagyon iparkodnak emelni a nemzeti színház érdekét. Az igazgatóság minden elkövet, nem kímél áldozatot, csak hogy nemzeti intézethez méltó díszre emelhesse. Ez oka, hogy sokan csak annál kajánabban nézik a fáradozásokat s olykori gyümölcsöket, de vannak oly rossz akaratók is, kik kárörömmel nézik mindezt, mint bizonyos bukásra vezető eviczkelést.” Utóbbi mondat ceruzával húzva.

¹⁸ 1. felv., 11. jel. (CP, fol. 19^{r-v}): „Wildheimné: Nem tudom, hogyan találhatnak valami szépet ezen a magyar tánczon. olly valami szögletes, izléstelen; mi egészen mások más nemzeti tánczok! – Fürgefi: Bocsánat, de erre nézve ellen kell mondanom, bármint tisztelem is egyébként a női vélemény függetlenségét. [javítva: Bocsánat, de az ítélet nagyon elfogult nemzeti tánczunk jellemző és igen izléses.] Csak azért szoktunk meg külföldi tánczokat díszesebbnek látni, mert csupán színpadon művészek vagy legalább betanított egyének által adatnak elő, csak nézzük őket népi eredetiségökben, sokban elvész az izlés bája, csilláma. Nekem volt alkalmam ezt utaztamban tapasztalni. Nézzük ellenben nemzeti tánczunkat szinte művészektől, s kénytelenek vagyunk elismerni, hogy az a legfelségesb tánczok egyike. [a javított résztől ceruzával húzva] A külföld sokkal kedvezőbben ítél tánczunkról mint mi magunk. Például Párisban Veszter furórét csinál.”

¹⁹ 2. felv., 7. jel. (CP, fol. 35^r): „Czikornya: Aztán az nem tetszik önnek, hogy magyar? Hát gondoljon hamarjában maga egy német bordalt, mi többet ér ennél. – Polgár: Ha én nem tudok is, tudnak azért mások. – Czikornya: Jó, nem bánom. Kiki hazájában énekelhet, a mit akar, de mi itt magyar honban vagyunk, s csak nem fogjuk a külföldi nótát többre becsülni, mikor hazai költőinktől illy remeket bírunk. – Huszárkáplán (a másik asztalnál): Éljen a főtáld! – A költeményhez Ney a darab egy későbbi pontján újból visszatér, ahol kizárólag a királyt éltető sorok beidézésével próbál a darab ideológiai egyensúlyán javítani: „Várhegyi: Pohár mellett olly jól esik dicsőíteni hazát és királyt! (elkezd énekelni: »A legelső magyar ember a király, stb« – végződven a dal folytatja) Így nemes társaim, így jó polgárok!” (CP, fol. 52^v). Ezt a részt ceruzával húzták.

²⁰ 2. felv. 7. jel. (CP, fol. 35^v): Czikornya: „magyar népzene már is van becsületes, s csak egy kis lángész kell, hogy magasabb zenét is ollyat teremtsen, melly párját keresse; mert a magyar zene jelleme erre igen kedvező. A jellem, az a fődolog a művészetben.”

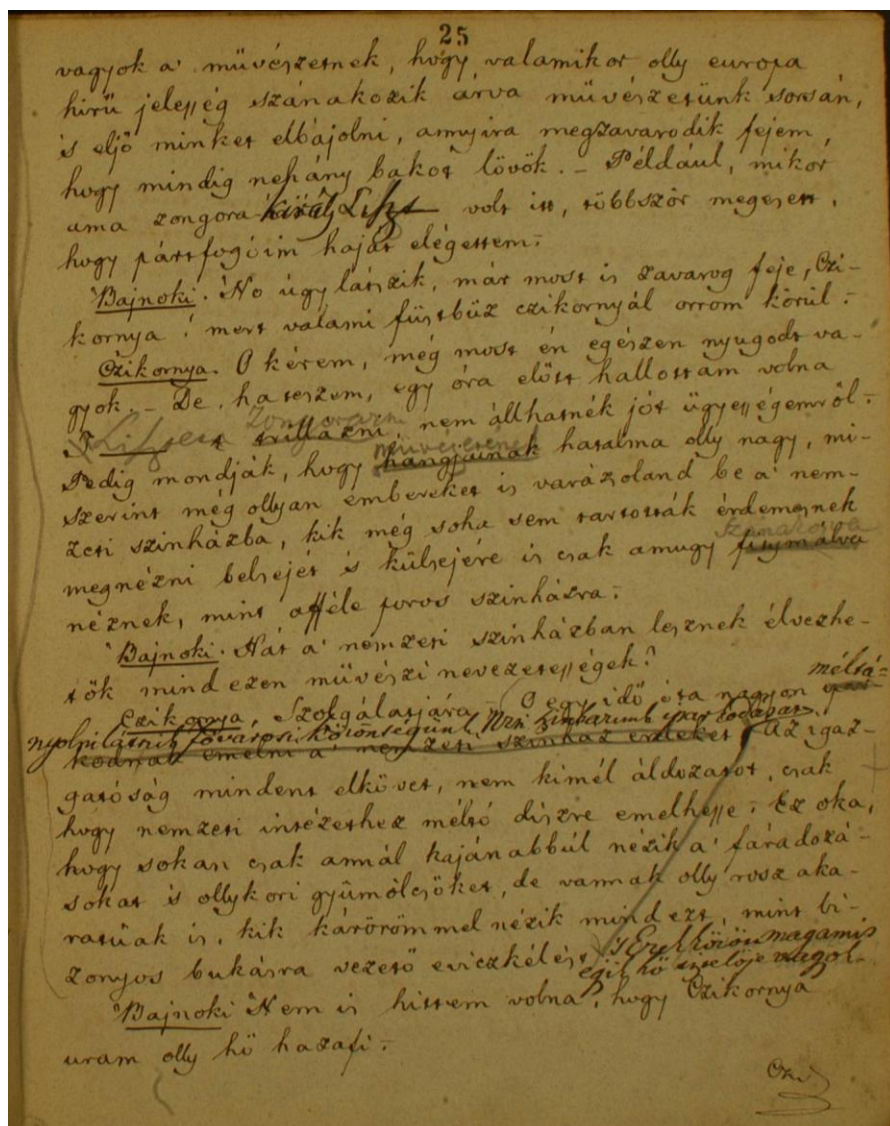
²¹ Bartay ugyanabban az 1843-as hirdetményben tette közzé pályázati felhívását („a legjobb népmelódiaért Vörösmarty Mihály koszorús költőnk halhatatlan Szózatára ének- és zenekarra téve”), mint amelyben a Ney *Kalandorát* is eredményező színművek írására buzdított. Vö. Athenaeum, 1843. január 26.

katartikus költemény megzenésítésének nehézségeit taglalják.²² A harmadik felvonásban aztán elhangzik a nyertes pályamű, amely a kétkedő városi németpárti polgárt is meggyőzi, és „az egész nép tapsol”.²³ Tudatosságában, koncepciójának következetességében Ney túl is tett Szigligetin. De bármennyire is nevelő jellegű a lányrablásos kerettörténet, és következetes a nemzeti program kérdéseinek elővezetése, pontos a társadalomrajz, a népünnepély-jelenetek hűsége vagy a szigorúan honi zenei anyag beillesztése a darabszövegbe, mindezzel *A kalandor* csupán a bíráló bizottság tetszését nyerhette el. A cenzúra példányban sok a húzás, de nem a hatóság, hanem a színház avatkozott be. Töröltek mindent, ami megosztó lehet: a pesti és párizsi társasági élet kínos szembeállítását, a honi védegyelet alapításának részletezését, de a *Fóti dal* királpárti versorait és ennek szöveggörnyezetét is (a dal másodszori elhangzását), valamint azokat a részleteket, amelyekről úgy gondolták, hogy a Nemzeti Színház belső ügyeit érintik, mint Fürgefí gróf külföldi és magyar táncok színpadra állításával kapcsolatos érvelése vagy a *Szózat*-pályázat részletes taglálása. Ney ideologikus programszövegei közül csak az érdekegyesítő gondolatok maradtak: a nemzeteszme vitája, a női védegyelet (említés szintjén), és a magyar műzsenével, ezen belül a *Szózat* és a *Fóti dal* megzenésítésével foglalkozó dialógusok – miközben a *Szózat* elhangzását követő össznépi tapsot például törölték. A sikerhez ez nem volt elég. Bartay is tudta, hogy a közönség didaktikus programdarab helyett színműre vágyik. Valószínűleg ezért vette előre a *Szökött katona* bemutatóját, melynek árnyékában – és kevéssel a *Két pisztoly* premiere előtt – szinte észrevétlenül zajlott le a pályanyertes mű botrányos elégedetlenség övezte három előadása.²⁴

²² 2. felv., 7. jel. (CP, fol. 35^v): „Polgár: Látni való, annyira beszélnek arról a Szózatról, annyian neki estek zenét csinálni rá, s még is fogadni mernék, nem lesz egyetlen, mely mindenkinék tetszenék; legalább miket a próbákról hallottam, nem igen sokat ígér. Tühegy: De nem is olly könnyű ám arra megfelelő zenét készíteni, mert a költemény remek, hallhatatlan. [stb.]” Utóbbi mondat és a vita további része ceruzával húzva.

²³ Vö. 51. l.

²⁴ Petrichevich Horváth Lázár éles kritikája, amit az általa szerkesztett Honderűben közölt (1844, március 2., 302–303) valószínűleg nem csupán magánvélemény volt: „Ney urnak csinos verseit, meglehetősen beszélyeit, újabb időkben aesthetikai értekezéseit s a bár gyarló, de mégis tehetséget bizonyított Silvio című legutolsó drámáját véve zsinórmértékül, méltán várhattuk volna, hogy legalább olyan darabot hoz színpadra, melyet bíráltni lehessen. Jelen mű gyarlóságai lehetetlenné tesznek, sőt mondhatni szükségtelessé minden további bírálatot. Halva született gyermeknek tartjuk azt, melynek csak temetésére hívatánk meg. [...] Sajnáltni lehet az igazgató urat – ki a derék Hunyadi Lászlót olly szegényen lépteté föl, hogy annyi pénzt volt kénytelen elvesztegetni a Kalandorra, és sajnáljuk az érdemes szerzőt, hogy e másik nembeli föllépte is olly kevéssé sikerült; reméljük és óhajtuk, hogy későbbi föllépése bennünket szebb dolgok elmondására képesítsen. Legszomorúbb, hogy e darab 22 más vetélytárs elől kapta el a jutalmat, s hogy létezheték bíráló választmány, mely a Kalandort a Szökött katona fölé méltatá. Egyébiránt Engert úrnak valóban gyönyörű díszítményei, az első felvonásban előforduló, Bartay úr »Csel« című víg operájából átkölcsönzött, igen jó toborzó-jelenet, s még más egypár szemmulattató népies jelenet, mindenestre megérdemlik a megnézést, s egy darabig vonzerőül szolgálhatnak színházunk megtöltésére. (P.H.L.)” Majd egy héttel később az újabb nemzeti színházi pályázat kapcsán megint kitér a Honderű e témára (1844. március 9., 328.): „Színházunk körül mindig nagyobb élénkség kezd kifejtetni. Bartay igazgató úr, mint mai hirdetményéből látható, újra több mint 130 aranyat tűzött ki különféle jutalmakul, mi e nemzeti intézet fölvirágoztatására czélzó buzgalmanak elvitathatatlan tanújele. A jutalmak közt azonban némi aránytalanságot látunk, a mennyiben egy népszínmű és dalmű egyenlően jutalmaztatnak. Rövidnek találjuk továbbá az operára szabott időt, félév alatt, melyből notabene még egy pár hetet a szövegíró is igényel, alig hisszük, hogy bevégezhesen zeneíró talpraesettebb munkát, ha csak nem bír azon könnyű tollaknak, melyek



Ney Ferenc: *A kalandor*. A pályadíjas népszínmű cenzori példánya
Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára

Szigligeti már első kísérletével telibetalált. Nem szakadt el a bécsi előképektől, de mind a *Szökött katona*, mind a *Két pisztoly* bíráló-politizáló jellege és népies műzenét éppúgy mint operarészleteket befogadó vegyes zenei anyaga által mindaddig legközelebb került a vaudeville képviselte irányvonalhoz. Épp elég közel ahhoz, hogy a színpártoló értelmiség e darabokban már a régóta várt új műformát üdvözlje. A *Két pisztoly* küszöbön álló premierét *A kalandorban* eleve vaudevilleként reklámozták – mintegy a népszínmű szinonímájaként

duzzat számra, de nem százados életre készítik zeneműveiket. – A népszínműre nézve, reméljük, hogy igazgató úrnak, saját kárára okulta után, gondja leend, miszerint az 50 arany sorsa ezúttal dologértőbb egyének által ítéltessék el.”

használva a terminust.²⁵ Hasonlóképp sorolja be a darabot Egressy Gábor is, aki Párizsból hazaérkezve, a *Két pisztoly* bemutatóját követően a Honderű lapjain ír erről a kortársak által is új színjátéktípusként fogadott műforma körül kialakult sajtóvitához kapcsolódva:

A körülmények' szerencsés összehatása úgy hozta magával, hogy mi most talán egy új színészeti korszak' hajnalát éljük, melynek fölvirrasztásában a legmunkásabb okok' egyike bizonyára Szigligeti; ki mint legtermékenyebb és leggyakorlottabb színiköltőnk, a dolgok' mostani logikája szerint magát naponta jelentékenyebbé teendi. Azon fordulat, melyet ő a történelmi komoly pályáról a Vaudeville' mezejére tőn, mely őt a múltból a jelenbe röpíté, valóban életének legszerencsésebb ötlete, talán végzetének intése gyanánt tekinthető. [...] Ha ki fáradságot vesz magának az előbbeni Szigligetit a mostanival, különösen a *Két pisztoly*' írójával összemérni: imént kimondott véleményemet igazolva fogja látni. Minélfogva Szigligeti' szerepének, melyet színészetünk' történetében játszik, valódi szaka még csak most következik. Soha sem volt az ő állása komolyabb, színügyünkkel szemközt, mint jelenleg: és mégsem volt ő soha erősebb, földadatával szemközt, mint éppen most. Köszönet a franciának azon Vaudeville nevű színiskoláért, mely a tragicomicum' szélsőségeinek oly tágas mezőt nyitott, míg a színészet' homlokára dalvirágokat fűzöget: mert alkalmat adott színiköltészetünknek is, népéletünk' elemeit ezerféle színezeteikkel, dalaink és táncainkkal egyetemben, színművészetünk' kertjébe átültethetni.²⁶

Legány Dezső feltételezése a *Két pisztoly*nál kialakult műhelymunkáról kézenfekvő volt. A népszínpad meglehetősen lazasággal kezelte a szerzőséget. Dallamok, népies dalfeldolgozások, operarészletek pontos vagy hozzávetőleges átvétele, átdolgozása, a darabok közötti kölcsönzések a népszínművek színpadán kezdetektől a mindennapi gyakorlathoz tartoztak, a közös komponálás és a *quodlibet*-szerű szerkesztés lehetősége a műfaji előképek által eleve adott volt. Hogy ehhez a modellhez a Nemzeti Színházban a későbbiekben is oly mértékben

²⁵ Lásd *A kalandor* cenzori példányának utólagos tollal bejegyzett szövegrészletét (CP, fol. 24^v): „Czikornya: „Új élvezetet nyer fővárosi közönségünk. Pár hét múlva a Szökött katona jeles szerzőjének ismét egy új érdekes vaudvillje kerül nemzeti színpadunkra, a neve Két pisztoly. Jóságos ég, én már alig várom a dicső estét.” Anélkül hogy a *Volksstück*ből magyarított, de itt a *vaudeville*lel helyettesített népszínmű terminus használatával részletesebben foglalkoznánk, érdemes mégis legalább a tárgyalt művek nemzeti színházi színlapjait összeolvasnunk (vö. 1., 5., 27., 29. l.). A népszínmű megjelölés *A kalandor* színlapján szerepel első alkalommal, majd legközelebb a *Debreceni rüpkőknél* és az *Egy szekrény rejtelve* színlapján. A *Szökött katona*, a *Két pisztoly* és *A rab* színlapja csupán „színmű”-vet hirdet. Talán Szigligeti nehezen barátkozott meg az elnevezéssel? A *Szökött katonával* szemben oly igazságtalan pályázati döntés után ez akár érthető is lenne.

²⁶ Egressy Gábor: „Színházügyünk és Szigligeti”, *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 373–377 (374–375). Hasonmás kiadásban in: Kerényi Ferenc (válogatta, jegyzetelte és a tanulmányt írta), *Egressy Gábor válogatott cikkei (1838–1848)* (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1980), 73–77 (74) (= Színháztörténeti könyvtár 11). Egressy a radikális álláspont megfogalmazója, de hasonló a vaudeville szerepének tekintetében a liberális Toldy (Schedel) Ferenc véleménye is: „Mennyivel gyümölcsözőbb lenne itt a francia vígjátékot és a vaudeville-t venni példányul – ha már saját úton nem akarunk járni – mint Bécsnek népi színpadát, mely a magyar népjellemmel semmi rokonságban nem áll.”. Vö. *Athenaeum*, 1843. február 6. I/153–161 (156–157).

ragaszkodni fognak erre Erkel talán nem számított. Nem tartom kizártnak, hogy két tragikus történelmi operával maga mögött a népszínművekkel foglalkozva a magyar vígopera felé vezető utat kutatta. 1844 őszén a Pesti Divatlap és a kolozsvári Erdélyi Híradó szerint vígdalművön dolgozott. Ha a munkát nem is kezdte el, bizonyára foglalkozott a vígopera gondolatával, miközben a *Hunyadi* bemutatóját követő másfél éven belül Szigligeti négy népszínművének zenéje hagyta el műhelyét. Ám a műfaj iránti kezdeti érdeklődése hamar alábbhagyott. A színigazgató Bartay András és a műfajt kidolgozó Szigligeti Ede a népszínművekhez nem műzenei betéteket kért. Szigligeti, a cenzúrát is kijátszva, rendkívül tudatosan törekedett darabszövegeiben a reformellenzék nemzeti programjának közvetítésére, és úgy látszik a darabok zenei kialakításánál is kellőképp szigorú maradt. Ragaszkodott a nemzeti image ekkora már rögzült alkotóeleme, a népies műdal jelenlétéhez, amelyet a maga nyers, „eredeti” köznyelvi formájában kívánt felidézni darabjaiban, kvázi külső referenciaként (néha valóban csak pár soros utalások formájában). A színlapok „népdalokat” hirdettek, a darabok zenei felelőseit „szerkesztőként” tüntették fel, és a népies dal legkedveltebb példáinak feldolgozását várták tőlük.²⁷ Szigligetinél semmi sem volt esetleges. Minden tekintetben, így zenei vonatkozásában is kontrollálni kívánata a produkciót. A zenét igyekezett a tartalomhoz, a színpadi szituációkhoz igazítani, ugyanakkor a *vaudeville* szellemében, egy változatos, vegyes zenei anyagot felvonultatni. Ilyen volt már a *Szökött katona* Szerdahelyi József által „szerkesztett” – vagyis: harmonizált, hangszerelt, gondozott – zenéje, amelyben Ellenbogen Adolf magyaros hangvételű nyitánya után Szerdahelyi hangszerelésében népies műdalok, továbbá operákból válogatott táncok és más színpadi művekből vett zenei idézetek sorakoztak egymás mellett. A *Két pisztoly* fennmaradt fogalmazványa pedig azt is jelzi, hogy Szigligeti nagyobb részt maga döntött nemcsak a zenei betétek helyéről, hanem a felhasználandó zenei anyagokról is.²⁸ Számos népies dal szövegét teljes terjedelemben, a kívánt verszakokkal vagy versorokkal még a darabszöveg írásának folyamatában bejegyezte fogalmazványába. Ebben a helyzetben Erkelnek nem sok feladata maradt. Négy hónappal a *Két pisztoly* után, 1844. július 27-re tető alá hoztak ugyan Szigligetivel közösen még egy darabot, a *Zsidót*, majd 1845–1846-ban további hármat – *Debreceni rüpfők* (1845. január 4.), *A rab* (1845. június 2.), *Egy szekrény rejtelve* (1846. február 28.) –, utóbbiakhoz azonban a zenei betétek „szerkesztője” már nem adta nevét –

²⁷ Lásd a bemutatók színlapjait, *Két pisztoly*: „Eredeti színmű [sic!] 3 szakaszban, népdalokkal és tánczczal. Irta Szigligeti, zenéjét szerkeszté Erkel Ferencz. A kanásztánczot betanította Kolosánszky. A Balaton-tájat festette Neefe, a harmadik felcvonási boltot Engerth. Az új öltözetek Podhrátszky főruhatárnok felügyelése alatt készültek. – Az előadást Doppler Fer. új magyar nyitánya előzendí meg.”; *A zsidó*: „Eredeti népszínmű [sic!] 4 szakaszban, népdalokkal. Zenéjét szerkeszté Erkel Ferencz”. Vö. 3. lj. A Nemzeti Színház 1843-es színházi nyitány pályázatán Doppler Ferenc két pályaműve végzett az első és második helyen. Ezek egyike lehetett a *Két pisztoly*ba beiktatott nyitány. Vö. 1. lj.

²⁸ Lásd Szigligeti Ede: *Két pisztoly*, fogalmazvány (OSzK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 92/1) és nemzeti színházi sűgőpéldány (OSzK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 92).

kizárólag barátságukra való tekintettel vett még mindig részt a munkában? Ezután végleg búcsút vett a népszínpadtól.²⁹

III.3.2 ERKEL NÉPSZÍNMŰ-BETÉTEINEK DALLAMAI

Erkel népszínmű betéteinek dallamanyagával kapcsolatban mindeddig csupán szórványos adatok kerültek közlésre. Major Ervin műjegyzéke óta tudomásom szerint e kérdéssel senki nem foglalkozott,³⁰ Major pedig elsősorban az Erkel által szerkesztett népszínművek dallamainak későbbi elterjedéséhez szolgált adalékokkal, miután a népdalkiadványok, melyekben e dallamok után kutatott – az 1843-as Szerdahelyi–Egressy-féle *Magyar dalvirágok*³¹ kivételével – a kérdéses népszínműveknél később jelentek meg. Korábbi előfordulást így csupán a *Két pisztoly* No. 5–7a/c, *A zsidó* No. 7. és *A rab* No. 3. betét esetében mutathatott ki.³²

Erkel népszínműzenéinek eredete népzenei oldalról sem képezte mindeddig szisztematikus feldolgozás tárgyát. 1953-ban, majd 1965-ben Kodály is jelezte e sajnálatos helyzetet, mely mindmáig lényegesen nem változott:

Még nincs felderítve, milyen forrásból merítette Erkel a felhasznált népdalokat. Nem vizsgálta senki feldolgozási módját, stílusát. [...] Nincs felderítve, hogy a nem népdalszerű dalok közt – mert ilyen is van – nincsen-e saját szerzeménye. Végül nem kutatta senki, van-e későbbi műveiben valami nyoma a népdallal való kezdeti foglalkozásnak.³³

Kodály szigorú szavai némiképp elfedik, hogy épp saját kezdeményezésére már az 1930-as évektől komoly kutatások folytak a népszínművek és népies dalok területén.³⁴ Ez a munka

²⁹ A *Debreceni rüpk*nél, *A rab*nál és az *Egy szekrény rejtelménél* a bemutató színlapja „E.” kezdőbetűvel jelzi a zenei szerkesztőt. Lásd *Debreceni rüpk*: „Eredeti népszínmű [sic] 3 szakaszban, népdalokkal, tánccal. Zenéjét szerkeszté E.”; *A rab*: „Eredeti színmű [sic] 3 szakaszban, népdalokkal. Írta Szigligeti, zenéjét szerkeszté E. E színmű új magyar előzenéjét írta Doppler Ferencz”, *Egy szekrény rejtelme*: „Eredeti népszínmű 3 szakaszban, népdalokkal. Írta Szigligeti. Zenéjét szerkeszté E. Az új diszitményeket festette Engerth.”. A népszínművek kottás forrásaihoz lásd 29. oldal.

³⁰ A népszínművek zenei anyagát újabban Papp Mónika kutatja. Lásd *A népszínművek zenei emlékei (1843–1875)* (LFZE Zenetudományi diplomadolgozat, 2000). A dolgozat tizenkét reprezentatív népszínművet tekint át, közöttük a *Két pisztolyt*. Elsősorban a stílusjegyekre koncentrált, filológiai kérdéseket nem érint, s a dallamok forrásainak szisztematikus feltárásával nem foglalkozik.

³¹ Szerdahelyi József és Egressy Béni: *Magyar dalvirágok* (Pest [1843]).

³² Vö. Major mj.2, 39–41.

³³ Vö. Kodály Zoltán, „Erkel és a népzene”. Rádióelőadás, 1965. augusztus 17., Kossuth Rádió, in Bónis Ferenc (közr.), Kodály Zoltán. *Visszatekintés 3. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok* (Budapest: Argumentum, 2007), 408–409. (Kodály 1921-es, első Erkelről írt, 1953/1960-ban *Utóhanggal* ellátott tanulmányának átdolgozott szövege.) Maga Erkel Kodály három előadásának, illetve cikkének volt kizárólagos témája, ezenkívül (az érintőleges említések nem számítva) mintegy huszonegyszer jelent meg Kodály írásaiban, első alkalommal 1921-ben, utoljára 1966-ban. Vö. Bónis Ferenc, „Erkel alakja Kodály írásaiban”, *Forrás. Szépirodalmi, szociográfiai, művészeti folyóirat* 41 (2009/5): 117–122, ide: 117.

³⁴ Kodály ezirányú kezdeményezéseiről összefoglalóan lásd Szalay Olga, *Kodály, a népzene-kutató és tudományos*

kisebb lendülettel, de a későbbiekben is folytatódott. Eredményeként az MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptánckutató Osztályának és Archívumának jegyzetanyaga, támlapjai, valamint publikációi mára számos új adattal egészítették ki Major műjegyzékének dallamtörténeti függelékét. (Lásd a népszínművek zenei anyagának incipites jegyzékét a 3.7 fejezetben.)³⁵ A népzenei dallamkatalógusok régi és új bejegyzéseinek összegzése több tanulsággal járt. Mindenekelőtt le kell mondanunk azon konszenzust élvező elképzelésről, miszerint a Erkel maga is gyarapította volna a népies dalrepertoárt.³⁶ A népszínművekkel való foglalatosság Erkelt nem ösztönözte népies dalok komponálására, közreműködése e területen kimerült az átvett dallamok harmonizálásában és a hangszerelésben.³⁷ Népszínmű-betétként más szerzőktől származó népies dalokat, illetve népdalokat használt fel;³⁸ ezek néhány kivételtől eltekintve a bemutatónál korábbi kéziratot vagy nyomtatott gyűjteményekben is előfordulnak. Minden bizonnyal érdektelenségnek is lennie kellett abban, hogy a jellegzetesen magyaros fordulatokat gyakran nélkülöző népies dalrepertoár a *Névtelen hősök* kivételével operáin sem hagyott mélyebb nyomot,³⁹ Ugyanakkor a népszínművek esetében lehetősége sem nyílt sokkal többre, mint mondtuk a darabok zenei szerkesztője/szerzője így felelt meg leginkább a vele szemben támasztott elvárásoknak. A népszínművek alkotóinak a népies dalok legnépszerűbb példái közül kellett

műhelye (Budapest: Akadémiai kiadó, 2004), 194–199, 339–340. Szalay megállapítása szerint Kodály „zenei rendjébe már szinte kezdetektől, nagyobb mennyiségben pedig a harmincas évektől bedolgozta a népi vonatkozású 19. századi kéziratok és publikációk minden hozzáférhető anyagát”, uo., 339. E gazdag kutatási anyag egy részét Kerényi György publikálta a Kodály által főszerkesztett *Népzenei könyvtár* 1961-ben megjelent harmadik kötetében. Sajnálatos módon e kiadvány eredményeit Legány nem hasznosította műjegyzékében, és nem foglalkozott az MTA Népzene-kutató Csoport jegyzet- és támlapanyagával sem.

³⁵ E helyen mondok köszönetet Domokos Máriának, az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztálya vezetőjének, aki nem csupán Kodály néhány e tárgyban közölt írására hívta fel a figyelmemet, hanem értékes segítséget nyújtott az Erkel által szerkesztett népszínművek anyagához tartozó dallamok adatainak kigyűjtésében is.

³⁶ Lásd többek között Legány Dezső, „Erkel Ferenc”, in Stanley Sadie (ed.), *New Grove: Dictionary of Music* 2nd edition (London: Macmillan Publishers Ltd., 2001), Vol. 8, 297: „In his perpetual and enthusiastic search for fresh librettos, Erkel was also aiming at a new and native genre, the *népszínmű*, popular plays with musical insertions resembling the English ballad opera. His close imitation of Hungarian melodies of the time, even to the point of taking over some of them unaltered, gave his interpolations of popular songs and original songs composed in the same style an immediate and lasting success.”

³⁷ Kodály külön felhívja a figyelmet Erkel ötletgazdag feldolgozási módjára. Ennek egyik példaként említi a *Két pisztoly* kanásztancát, épp azt a számot, mellyel kapcsolatban a *Pester Tageblatt* (1844. márc. 13.) korabeli kritikusa megjegyzi, hogy ez nem felelt meg a várakozásoknak. Vö. Kodály, „*Erkel és a népzene*”, 408–409; Legány mj., 49.

³⁸ A népies dalok és népdalok aránya a népszínművekben és a korabeli ún. népdalkiadványokban általában az előbbieket javára billent el: „Nem népdal kerül azután közönség elé, hanem a virágkorát élő népies műdal sikeres énekesek közreadásában (Füredi, Bognár). Vidéken és Pesten egyaránt hódít a népszínmű, mely a népies műdal elsőszámú terjesztője, s melyben olykor-olykor néhány népdal is szerepel. Olyan népdaltípusok, melyeket a korabeli publikum elfogad: feszes ritmusú duda nóták, ugoros-síratós (diatonikus) dalok, pentaton kvintváltó táncdalok, a Rákóczi-kort idéző fríg dalok; funkciós-műdalok fordulatokkal »kicsinosítva«, »magyaros« ritmizálásban.” Vö. Paksa Katalin, *Magyar népzene-kutatás a 19. században* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988), 72. (= Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 9).

³⁹ Ebben az is szerepet játszott, amit szintén Kodály fogalmazott meg idézett írásában (409.): „Talán túlságosan nagyra látta a távolságot a népdal és opera közt, hogysem áthidalásra döntő kísérletet tett volna. Kár, hogy nem ment tovább.”

válogatniuk:⁴⁰ a darabok lényegében dokumentumai a népies dalrepertoár adott időben legdivatosabb, vagy legalábbis a színházat látogató közönség által leginkább ismert és kedvelt rétegének. (A szakirodalom ebből a szempontból talán túlságosan is kevés figyelmet szentelt eddig a műfajnak.) Ezért jegyezte be Szigligeti már eleve a *Két pisztoly* fogalmazványának alaprétegébe számos zenei betét nyilvánvalóan ismert szövegét, és épp emiatt volt elfogadható akár az is, ha különböző népszínművekben ugyanazon közkedvelt dalok újra és újra megszólaltak, átemelés, kölcsönzés formájában, vagy újabb feldolgozásban. A „Jártam kertben rózsák között” dallama például mind az *Egy szekrény rejtelmében* (1846), mind a Szerdahelyi által szerkesztett *Csikós* (1847) zenéi betétei között szerepelt. Szerdahelyi nyilván ismerte az Erkel-féle variánst, ezzel azonos hangnemet választott, de eltérő *Besetzung*-ot használva önálló hangszereléssel látta el a dalt, melyet, akárcsak Erkel, a „közzene” részeként kezelte.⁴¹

A szerzősége természetesen sem Szerdahelyi, sem Erkel nem tartott igényt.⁴² „Zeneszerzője” e korai népszínműveknek egyébként sem volt: a *phonascus*okról a színlapok nem szóltak, a *symphoneták*at következetes szóhasználattal a zenei betétek szerkesztőiként tüntették fel, a felhasznált dallamokat népdalokként hirdették.⁴³ A feldolgozók munkája a későbbiekben némiképp felértékelődött, és egyre inkább szerzőkként léptek a közönség elé. A kiadványok címodalain a népdalokat gyűjtő, összehangosító, zongorára alkalmazó *symphoneták* helyett egyre gyakrabban „eredeti népdalok”, „eredeti magyarok”, „magyar dalok” szerzőivel találkozunk. Bár ez felvethetné a plágium kérdését, arról nincs szó sem a korai, sem a későbbi népszínművek vagy publikációk vonatkozásában.⁴⁴ A

⁴⁰ A népzenei kutatásokban előforduló adatok alapján számos esetben következtethetünk a kiválasztott dallamok népszerűségére. Lásd például a 3.7 fejezetben *A rab* No. 4-es „Káka tövén költ a ruca” kezdetű dallamát, amely az 1830-as évekbeli Ombodi énekeskönyvben és K. R. 1839–1843 közötti gyűjteményében is a kötet elején, az 1847-es Fogarasi–Travnyik kiadványban pedig ennek élén szerepel (a kiadványok részletes adatait lásd a 3.7 fejezetben).

⁴¹ Vö. *Egy szekrény rejtelve*, No. 4 AU (vö. 1. l.) és *Csikós*, No. 16 („Ördög bújjék komámasszony ködmönébe” szöveggel), Szerdahelyi AU (OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1114/7-es jelzet alatt a Népsz. 1170-es mappában).

⁴² A *Csikós* zenei betéteit már a bemutató évében Szerdahelyi nevének említése nélkül adta ki a kiadó. Mosonyi sem nevezte meg Erkel, amikor a *Két pisztoly* dalait zongorára átírva publikálta. Vö. Mona Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989), 85, 182, 333. (*Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 2).

⁴³ Lásd az 5., 15., 16. és 27. lábjegyzeteket a színlapok szövegeivel. A párhuzamot Glareanus *Dodekachordon*-jának osztályozásával Kodály teszi meg. Lásd Kodály Zoltán, „Magyarság a zenében” (1939), in *Kodály Zoltán, Visszatekintés 2. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Argumentum, 2007), 235–260, ide 237.

⁴⁴ Ábrányi Kornél például 1863-ban még anonim kisegítőként írta át zongorára és énekhangra Simonffy 40 dalát (*Dalvirágok. 40 eredeti magyar dal Simonffy Kálmántól [...] kapható Demjén és Sebesnél Pesten*), majd ugyanezt a kiadványt három évvel később a Rózsavölgyinél már saját *opus*-aként, de még Simonffy nevének feltüntetésével

népszínműbetétek dalkomponistáinak feltüntetése legtöbb esetben azért sem lett volna lehetséges, mert a felhasznált dallamok és szövegek többnyire már elvesztették kapcsolatukat eredeti szerzőjükkel, anonim alkotásokként éltek a zeneértő színházlátogató közönség tudatában is. Igaz ugyan, hogy a *phonascus*ok megnevezésére gyakran akkor sem került sor, ha ezek esetleg ismertek voltak, a népies dalrepertoár azonban nem a műzene, hanem egyfajta „közzene”, illetve közköltészet részét képezte. Ennek az anyagnak az anonimitás a lényegéhez tartozott, sőt változó szöveggazdák tolla alatt „nyílt szöveg”-ként variálódott.⁴⁵ Dallamok jogtalan elsajátításáról ezért a népies dalok könnyen anonimá váló repertoárja kapcsán nem is beszélhetünk, ezzel közzenei létmódjának mondanánk ellent. Ez a repertoár nem az elitkultúra részeként jött létre, és visszamenőleg már nem érvényesek rá a műzene szerzőségi normái.⁴⁶

Az Erkel közreműködésével készült színpadi zenék közül a *phonascust* – talán mivel drámáról és nem népszínműről volt szó – csupán a *Nemesek hadnagyának* színlapja nevezte meg: „A dalok zenéjét írta Jankó Mihály, a kortesdalt írta Czuczor”. Erről a színlapról viszont épp Erkel neve hiányzott, jöllehet, amint az autográf partitúrából kiderül, ezúttal is ugyanazt a munkát végezte el, mint a népszínművekben: összehangosította, majd meghangszerelte a rábízott dallamokat.⁴⁷ Hogy a közreműködést névtelenül is vállalta, azt

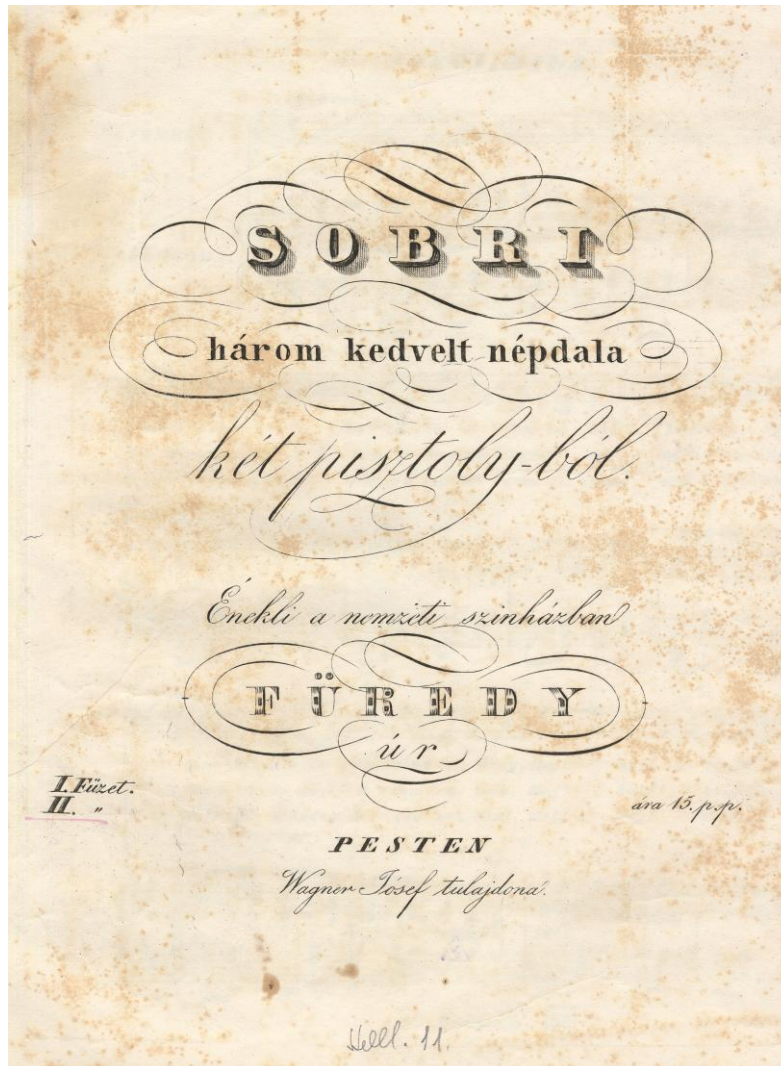
jelentette meg (*Dalvirágok. Eredeti 40 magyar dal Simonffy Kálmántól. Összehangosító és zongorára alkalmazá Ábrányi Kornél. Op. 28., Rózsavölgyi, Pl. Nr.: N.G.1274*). 1873-ban pedig *5 magyar népdalának* minden egyes darabjánál szerzőként szerepeltette magát (Pesten, Tábornszky és Parschnál, Pl. Nr.: T. és P.: 218; a 3. számú darab), még annál az egynél is, melynek dallamáról tudhatta, hogy az Simonffy Kálmántól származik. A három publikációt Major Ervin a plágium egyik példaként említi és különösen mivel Ábrányiról van szó, értetlenül szemléli. Vö. Major Ervin, *A népies magyar műzene és a népzene kapcsolatai* (Budapest: Stádium Sajtóvállalat Részvénytársaság, 1930), 4.

⁴⁵ Lásd az irodalomtörténészek által újradefiniált közköltészet fogalmát: „A közköltészet általánosan ismert, tömeges terjesztésű verses művek variánsokban létező halmaza, melyet egy adott közösség használ, függetlenül attól, hogy e műveknek van-e ismert szerzője vagy nincs [...]” A „nemzeti nyelvű közköltészet (mint a széles tömegeket szolgáló populáris- vagy közkultúra lényeges alkotórésze) a társadalmi elit által létrehozott hivatásos, (sokáig nem is anyanyelvű) írásban rögzített műköltészet és az ún. alávetett és kizsákmányolt osztályok, rétegek saját alkotásának tartott szóbeli, anyanyelvű népköltészet között helyezkedik el, mindkettővel szoros kapcsolatban áll. [...] E költészet névtelensége és nyitottsága elsősorban használatában érvényesült. A kézirat és nyomtatott másolatok ugyanúgy variálták az alapszöveget, szüzsét, mint azt a szóbeli folklóralkotásoknál tapasztaljuk.” Vö. Küllös Imola és munkatársa Csörsz Rumen István (sajtó alá rendezte és bevezetővel ellátta), *Közköltészet I. Mulattatók* (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 20, 24, 27. (= Régi Magyar Költők Tára XVIII. század, IV. k., sorozatszerk. Bíró Ferenc).

⁴⁶ Major elmarasztaló szavait épp az a félreértés szüli, hogy ő a népies dalanyagot a műzene kategóriájába sorolja: „A plágiumok ügye a legnehezebb kérdés, mert nehezen lehet határt vonni a feldolgozás és a plágium közt. Tudjuk, hogy a legtöbb zeneszerző a feldolgozott dallamok szövegének még a kezdősorát sem írja ki; ezt feleslegesen tartja, hiszen a népdal »köztulajdon«. [...] De ha a dallam műzenei termék, arról már senki sem vesz tudomást, mert a dallamok szerzőik neve nélkül vándorolnak. [...] A zenei plágiumról azonban el kell mondanunk, hogy ezen a legsajátosabb magyar betegségen a múlt századnak majdnem minden zeneszerzője kereszttulment.” [kiemelések Sz.K.K.] Vö. Major, *A népies magyar műzene*, 4–5.

⁴⁷ Vö. autográf partitúra és zenekari szólamanyag, OSzK, Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1190. A betétszámok szólamanyagában található bejegyzések alapján a „Méreg vegyült a borba” a 2. felvonásban, az „Aki nem áll a szavának” a 3. felvonásban, a „Magyarországa az én hazám” kezdetű dal az 5. felvonásban szólalt meg. A színlap-adatot Legány műjegyzéke nem tartalmazza. Elképzelhető, hogy elkerülte figyelmét, és így nem csoda, ha a teljes egészében Erkeltől származó autográf alapján, valamint látva, hogy a korabeli sajtó nem említi

bizonyítja, maga is úgy látta, hogy a harmonizálás és hangszerelés nem írja fölül a dallamok szerzőségét. Ezt nem csupán a népszínművek terén szerzett tapasztalatai alapján gondolhatta, álláspontja összhangban állt a korabeli operai gyakorlattal is.



zeneszerzőt és zenés számokat, kétségbe vonja Jankó szerzőségét, melyet – feltehetőleg a színlap szövegezéséből kiindulva – Major műjegyzéke kimondottan kiemel: „Zenéjét szerezte Jankó Mihály, hangszerelte Erkel Ferenc.” Major e helyen csupán „partitúrát” említ, míg néhány kivételtől eltekintve (például a *Hunyadi László* vezérkönyvei) az autográfokat „eredeti kéziratot partitúráként” regisztrálja. Amennyiben Legány észrevette, hogy Major e kottát nem autográfként értékeli, ez csak tovább növelhette kételyeit az attribúcióval kapcsolatban. Vö. Major mj, 26, Legány mj, 55.

III.3.3 TÖBBSZÖRÖSEN FELHASZNÁLT ZENEI BETÉTEK

A kalandor

A kalandor zenei betéteihez önálló szólamanyag-együttes nem készült, és a színlapon nemhogy zenei szerkesztőre, de még zenészámkra sincs utalás.⁴⁸ Nem tudjuk milyen mértékben vett részt – ha egyáltalán részt vett – Erkel *A kalandor* zenéjének előkészítésében. Major Ervin a zene összeállítójaként szerepelteti, de ezt csak pontatlan fogalmazásként értelmezhetjük, ugyanis Major mindössze egyetlen zenei betét, a *Haramják kara* kapcsán hozza összefüggésbe Erkelt a darabbal.⁴⁹ Akárcsak később Legány Dezső, aki a bemutató sajtókritikái alapján már tud Bartay András *Csel* c. operája toborzója, egy további verbunkos, valamint „több, már gyakran látott más tánc” jelenlétéről is.⁵⁰ Milyen zene kísérte *A kalandor* mindössze három előadását, a kérdésre a sűgő által használt cenzori példány és az ügyelőkönyv alapján válaszolhatunk. Nem kétséges, hogy az első felvonás bevezető kocsmai jelenetének toborzótánca, majd a Gellérthegyi népünnepély magyar tánca és keringője, továbbá a második felvonásban a *Fóti dal*, a harmadikban a *Szózat* és az idegen néptáncok sorra kerültek mindhárom előadáson. Nemcsak az ügyelőkönyv hozza ezeket a betéteket, hanem az első felvonás toborzótáncának kivételével, a cenzori példány is eleve előírja őket, és ugyanitt végig megtaláljuk a sűgő – feltehetőleg a zenére figyelmeztető – ceruzás jelzéseit is.⁵¹ Néhány lényeges ponton azonban ez a két forrás is bizonytalanságban hagy. (1) A Honderű cikkéből tudjuk, hogy a Bartay vígoperájából önállósult népszerű toborzót az első képben adták elő, de ma már megállapíthatatlan, hogy milyen formában, hányszor, esetleg

⁴⁸ Vö. 5. l.

⁴⁹ Major mj.2, 23. szerint: „A k a l a n d o r. Népszínmű 3 szakaszban. Írta Ney Ferenc. Zenéjét összeállította Erkel Ferenc. Bem.: Nemzeti Színház, 1844. febr. 24. Eredeti kéziratos partitúrája az OSZK Zeneműtárában: Népsz. 1306. Egyetlen dalát l. e jegyzék Függelékében (A).” (kiemelés: Sz. K. K.)

⁵⁰ Utóbbi adat *Pester Tageblatt* (1844. február 27.), Bartay toborzójának említése *Honderű* (1844. március 2., 302–303). Vö. Legány mj., 47. A Honderű kritikájához lásd 24. l.

⁵¹ 1. felv., 1. jel. eleje, a darab kezdete (CP, fol. 3^r): „Színhely: Hatvani kocsmá [...] (Mindnyájan ebédelnek egy hosszú asztalnál – darabig toborzó zene hallik); 3. jel. (CP, fol. 8^r): „[utólagos idegen bejegyzés tollal] Köszönöm Ngod bőkezűségét. Egy szép toborzó táncsal fogom meghálálni. [cer. bej. más kézzel] Táncz”; 1. kép vége (CP, fol. 8^v): „néhány percig ismét toborzó zene hallatszik”; 1. felv. 11. jel. (CP, fol. 18^v–19^r): „Színhely: Gellérthegy – a háttérben a mélységben a Duna és Pest látszik. – Húsvéthétfői népünnep. [...] számtalan zagya nép, gyermekcsoport, hangolyások (werklisek), cigányok, katonák, mézeskalácsosok, birbicsjátékosok, szivararúló zsidófiúk, hárfásleányok, zsidófiúk, ki papirossal mesterségeket csinál, almaárusnők sat. (a hangolyások játszanak, s van keringő, s mindenféle nép táncz, a közben foly a birbicsjáték, zsidófiúk szivarakat kínálnak, gyermekek almával játszanak); később ugyanitt (CP, fol. 19^v): „Cigányok jönnek – más tánczcsapat foglalja el a tért; – magyart tánczolnak”; ugyanebben a jel. (CP, fol. 20^v): „jő két hárfás leány s játszanak kezdenek”; 2. felv., 7. jel. (CP, fol. 34^v–35^r): „Színhely: Városliget azon része, hol a háttérben a tó van, a pompás kilátással a páva sziget és hegyekre. Az előtérben jobbról az étterem tornácza látszik. – a tavon csónakáznak [ceruzás bej.] Fóti dal [alapréteg folyt.] 7^{ik} Jel.: Egy csapat fiatalság jő, először cigányok (Zene kíséretében a Fóti dalt éneklük, s aztán asztalok mellé települnek); lásd még CP, fol. 52^v a *Fóti dal* visszatér, vö. 15. l.; 3. felv. 6. jel. (CP, fol. 48^v–49^r): „Színhely: A Zugligeret azon tája a vadász udvar körül, hol a völgyre és sziklára nyílik gyönyörű kilátás. Jobb felül a vadászudvari tanya.) [...] 7^{ik} Jel. Fiatalság, Polgárok, Várhegyi, Mihályi, Czikornya, Túhegy, Cigányok. /Várhegyi (több fiatal emberrel jő) Barátim! énekeljük el a »Szózatot« – hadd hallja ez a sok ember, mit tesz magyarnak lenni. (Cigányok játszanak. – a fiatalság zene kísérete mellett éneklő a Szózatot); 3. felv. 8. jel. (CP, fol. 51^r): „Bajnoki (szerb öltözékben) [...] Szép – amott jönnek a tánczosok, telepedjünk le s gyönyörködjünk. (a tánczosok föllépnek, s különféle tánczokat adnak elő”. Az ügyelőkönyv bejegyzéseihez lásd 52, 55 és 63. l.

más verbunkosokkal elegyítve vagy több részletben. Ney eredetileg csak toborzó részleteket tervezett – tánc nélkül – a népszínművet bevezető kocsmai jelenet elejére és ennek végére. (A tánc felvezetése ezért jelentkezik a cenzori példányban idegen kéz utólagos tollal írott bejegyzéseként, a táncra vonatkozó utasítás pedig ceruzával.) Az ügyelőkönyvből az utasítás ugyan szintén hiányzik, de itt már alaprétegben találjuk ezen a helyen egy toborzójelenethez alkalmas népes szereplőgárda felsorolását.⁵² Az ügyelőkönyvből viszont a jelenetet keretező zenei betétek hiányoznak, pedig valamilyen nyitózenére, majd a jelenet végén egy változás alatti közzenére szükség lehetett. **(2)** Csupán találgatni tudunk a népszínmű zárószámaként előírt Rákóczi-indulóval kapcsolatban is. Nehéz a befejezést zene nélkül elképzelni. Az ügyelőkönyv azonban nem jegyeztet ilyet, és e tekintetben összhangban van a cenzori példányban fellelhető húzással: a kézirat alaprétegében szereplő, a darabszövegben emlegetett népszerű betétet, melyet Ney a záróképbe szánt, szövegkörnyezetével és a vonatkozó utasítással együtt ceruzával törölték.⁵³ De miért ne lehetne egyszerű tévedés a túl hosszú nyúlt húzás,⁵⁴ és nem kizáró ok az sem, hogy a sajtó nem említi a Rákóczi-indulót: a két kritikában, ahol zeneszámokról egyáltalán szó esik, kizárólag táncbetéteket nevesítenek, a Rákóczi-indulóhoz pedig Ney tervei szerint nem táncabló, hanem élőkép társult (volna). Említés nélkül maradt a *Szózat*, a *Fóti dal*, és talán ugyanemmiatt az a két zeneszám is, amelyet vélhetően a próbák ideje alatt illesztettek a darabba. **(3)** Ezek egyike a csöndesen imádkozó, fogságban sínylődő Laurát alakító Laborfalvi Rózának adott több játéklehetőséget a harmadik felvonásban. Az eredeti szöveg nem biztosított teret a korabeli közönség által kedvelt jelenet-típus számára. Ezt korrigálhatta az ügyelőkönyvben alaprétegben jelzett „melodram”⁵⁵ – valamilyen hangszeres intermezzo, mely alatt (miután a cenzori példányban az egyetlen ceruzás „muzsika”-utasításon túl nincs ide kapcsolódó új szöveg) Laborfalvi valószínűleg szabadon improvizálva oldotta meg a jelenetet. **(4)** A darab másik utólagos betétszáma a második felvonás tolvaj-tanya képéhez kapcsolódik. Megint csak egy jól ismert színpadi szituáció, amely kidolgozatlanul maradt. Nem véletlenül kérdezhetett itt rá a rendező (id. Lendvay Márton?): „Mért nincsen semmi Ének? – és Táncz”. A cenzori példány ceruzás bejegyzése közvetíti a kérdést, az ügyelőkönyv pedig már

⁵² Lásd OSzK Színháztörténeti Tár, Nemzeti Színház ügyelőkönyv 1844 (VI.), N. Sz. kötetes iratok 986. (továbbiakban ÜK 1844): „8. Verbunkos, 4. Czigány. Parasztok. Nők”. A „Csel”-ből kölcsönzött toborzójelenetre tehát bizonyára itt került sor.

⁵³ 3. felv. vége (CP fol. 54^r): „Fürgefi: Éljen a nőerény! Várhegyi: S a magyar haza. Rajta zenészek, Rákóczyt! (Rákóczi induló tábori zenével, mi közben a háttérben a tűzijáték ég – taps és ujjongás).”

⁵⁴ Bár az első felvonás beli magyar táncabló analóg helyén a szöveg ceruzás törlése gondosan megszakad a táncbetétre vonatkozó utasítás előtt.

⁵⁵ Lásd ÜK 1844: „3. Laura [...] csupa magas deszka falak, mellyek a napfényt is irigylik tőlem, mindenható szent isten! lövelj remény sugárt lelkembe, oh szabadíts meg a borzasztó kintől (: a melodram végével:) / 4. V. Bajnoki”. Analóg hely CP, fol. 46^r: „csupa magas deszka falak, mellyek a napfényt is irigylik tőlem (: visszajő, s térdre rogyik:) Mindenható szent isten! lövelj remény sugárt lelkembe, o szabadíts meg a borzasztó kintől. (:csöndesen imádkozik:) [cer. bej., majd cer. áthúzza, aláhúzza] Muzsika”.

alaprétegben jelzi a tolvajok jelenetét bevezető kórust [„Tolvajok (:kar:)], amely nem kétséges, nem lehetett más mint a *Haramják kara*. Mivel a premier beszámolója nem említi, Legány arra gondolt, hogy Erkel kórusa a „mindössze 3 előadást megért népszínműhöz a bemutató után készülhetett betétszámnak”.⁵⁶ Véleményem szerint, ha ez a kar elhangzott *A kalandorban*, akkor erre már a bemutatón sor kerülhetett. Nem csupán azért, mert a cenzori példány ceruzás rendezői bejegyzése és az ügyelőkönyv alaprétegéhez tartozó „kar”-utasítás alapján egyértelműnek vélem, hogy ennek lehetőségéről a próbafolyamat során már tárgyaltak. De erre utal a kórus újabban előkerült másolási számlája is, amelyet Luis Unger kopistának épp 1844. február 24-én, *A kalandor* bemutatójának napján állítottak ki.⁵⁷ Valószínűnek tartom, hogy az Erkel-betét helyet kapott a darabban, mégsem hallgathatóak el az ellenérvek sem. Zavaró ugyanis, hogy a *Haramják karának* nyolc oldalas autográf partitúráján megjelenő attribúció („A kalandor bol”) utólagos, idegen kezű bejegyzés, valamint hogy a kórus nemzeti színházi szölamaiban nem szerepel *A kalandorra* vonatkozó utalás (igaz, semmilyen más darabra sem).⁵⁸ Továbbá nehezen magyarázható meg Erkel apró javítása az autográf partitúra címezésében, ahol az eredetileg elkezdett *Tol[vajok?]*-at *Haramjak*-ra javította. Még ha szinonimákról van is szó, mégis feltűnő, hogy a darab szövegekönyvében haramiák egyáltalán nem szerepelnek, csupán tolvajokról tesz említést a második felvonás személyzetének jegyzéke. Amennyiben a férfikar *A kalandorhoz* készült volna, esetleg épp a bemutatót követően, amikor a darab szereposztása véglegessé vált, e javításnak nem lett volna értelme. Ugyanakkor az Erkel által szerkesztett népszínművek között van olyan, ahol szerepelnek haramiák, ráadásul lakodalmas népnek álcázva, mégpedig épp a *Két pisztoly*. Az első felvonást záró ének- és táncabló a haramiák és a lakodalmas nép megjelenésével indul – közeledtüket Szigligeti fogalmazványa már alaprétegében zenével jelzi –, és ebbe a jelenetbe a lehető legjobban illeszkedett volna az Erkel által megzenésített „Enni, inni dőzsölgetni gyönyörű multság” szövegkezdetű betétszám.⁵⁹ A *Két pisztoly* szerzői kéziratában és bemutatóra készült szölamanyag-együttesében, illetve cenzori példányában a *Haramják karának* előadására vonatkozóan ugyan egyetlen utalást sem

⁵⁶ Vö. Legány mj., 47.

⁵⁷ Az új darabok vagy felújítások másolási számláit rendszerint a premier napjára datálták. Vö. OSzK Színháztörténeti Tár, NSZ Fond 4/50/1. A számlára Both Magdolna, az OSzK Színháztörténeti Tár munkatársa hívta fel a figyelmet, akinek ezúton köszönetet mondok.

⁵⁸ Vö. AU és NSZ (OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1306).

⁵⁹ Lásd a bejegyzést Szigligeti *Két pisztoly*-fogalmazványának alaprétegében (1. felv., 15. jel.): „Távolról dadaszó, melly mindig közeledik”. Vö. alább a *Két pisztoly* elemzését és a 3.6 fejezetben a darab zeneszámainak incipites jegyzékét. Friedrich Schiller *Haramiákkal* (1781) a rablótematika a magyar színpadokon is korán népszerűvé vált, és a betyár-romantika még az 1840-es években is jelen volt a Nemzeti Színház színpadán, így tehát egy ilyen tolvaj-kórus felhasználásra számos lehetőség adódhatott. Mégsem valószínű, hogy Erkel kórusát máshol mind e két darab valamelyikében használták volna. Schiller drámájának első magyar nyelvű előadása 1794 Kolozsvár (*Tolvajok*, Bartsai László fordítása, Kótsi Patkó társulata, egyetlen előadás), majd 1806 Debrecen, 1810 Pest. A Pesti Magyar Színház 1837. szeptember 13-án mutatta be a darabot. Vö. Kerényi, *Magyar Színháztörténet 1790–1873*, 91., 454.

találunk, de ennek ellenére nem zárható ki, hogy Erkel eredetileg ide szánta a betétszámot – *A kalandor* bemutatója idején épp a *Két pisztoly* zenei szerkesztésével foglalkozott –, és ezt, talán mert már készen állt, végül a rendezés átosztotta a pályadíjas Ney darab betétei közé.⁶⁰

A cenzori példány alapján nyilvánvaló, hogy Ney Ferenc eredetileg cigánybandával, „hangolyásokkal” vagyis színpadi verklisekkel és hárfásokkal, valamint színpadi fúvóegyüttessel, tábori zenével képzelte el a zenei betétek megoldását. Az első felvonásban hangolyások játsszák a keringőt és a különféle népi táncokat, cigányok húzzák a magyart; később két hárfás lány lép színre. A második felvonásban cigánybanda kíséri a *Fóti dalt*, majd a harmadikban ennek párdarabját, a *Szózatot*. Ugyanitt a táncosok újból „különféle táncokat adnak elő”, végül a felvonás záróképében „tábori zenével” szól az elmaradhatatlan Rákóczi-induló „mi közben a háttérben a tüzijáték ég, taps és ujjongás.”⁶¹ A színházi zenekar mellőzésével Ney bizonyára a színmű népies jellegét kívánta erősíteni, mint ahogy azzal is, hogy zenei válogatásába az ellenpontként beiktatott külföldi táncokon kívül kizárólag a nemzeti zene sikerszámaint vette fel. A zenét dramaturgiai elemnek szánta, talán még Szigligetinél is szigorúbban. Minden zeneszámot szervesen beleszólt a darabszövegbe, utalásokkal vezette fel, és tematizálta őket. Kizárólag olyan zeneszámokat (és táncokat) emelt be a darabba, amelyek a nemzeti program megvitatásának apropójául szolgálhattak. Talán ezért nem kívánt zenét társítani a tolvajok ideológiailag semleges jelenetéhez, vagy Laura imájához. Ezek a darabot rendező Lendvaynak juthattak eszébe, akárcsak a toborzó tánc, amely dramaturgiailag szintén nem ízesül a jelenetbe. A rövid próbafolyamat ideje alatt a rendezés pusztán az új betétek beiktatásával is alaposan felborította Ney alapelképzelését,⁶² azonban feltételezhető, hogy ennél tovább mentek. Ha elfogadjuk, hogy a *Haramják kara* elhangzott *A kalandorban*, akkor az sem zárható ki, hogy utolsó pillanatban nemcsak a kórus – és a „melodram” – beiktatásáról döntöttek, hanem ezzel egyidőben, a Ney által javasolt színpadi zenészeket látványelemmé lefokozva, a zenei kíséretet – legalábbis egyes számokban – a színházi zenekarra bízta. Amennyiben ugyanis a második felvonásban Erkel kórusa – és talán a harmadikban az ima-jelenet hangszerkísérete – miatt a színházi zenekar tagjait behívták az előadásra, joggal kételkedhetünk a cenzori példány és az ügyelőkönyv hitelességében, ahol még mindig a Ney által eredetileg javasolt népi *Besetzung* szerepel.⁶³ A

⁶⁰ A kéziratok papírja nem segít a datálásban. Mind a *Haramják karának* szerzői kéziratához és szólamanyagához, mind a *Két pisztoly* autográf partitúrájához a széles körben elterjedt WELHARTIZ jelzésű vízjeles papírt használták.

⁶¹ Vö. 53. l.j.

⁶² Lásd a cenzúra példány bejegyzéseit: CP fol. 1^r (címodal) „Királyi cenzúrára /küldetett Januar 7^{én} 844/ Lendvay / rendező”; CP fol. 54^r (a darab végén): „Az előadás meg engedtetik. K. Budán 12 Januar 844 / Szoborits / Helyt. Tanács”.

⁶³ Lásd ÜK 1844, 1. felv. 11. jel.: „jobbra elől kintorna mellett keringőt járnak [...], Verklis”, majd „magyar tánczosok jönnek középre s követik Wildheimék és Czigánybanda”; 2. felv., 7. jel.: „mindenfélle nép, fiatalság énekelve a Fóti dalt, Czigányok [...]”; 2. felv., 10. jel.: „Tolvajok (:kar:)”; 3. felv. 7. jel.: „Várhegyi, Fiatalság,

Haramják karának beiktatására a zenekar igénybevétele nélkül nem lett volna értelme – a hely kevésbé igényes megoldásához a vezetőség bőven válogathatott volna a repertoáron bizonyára eleve meglévő hasonló karakterdarabok közül –,⁶⁴ és ha egy egyszerű tolvajkar kedvéért (amelyet ugyan a társulat első karmesterétől kölcsönöztek) jelen voltak a színházi zenekar muzsikussai, nem valószínű, hogy cigánybanda kísérettel szólaltak volna meg a nemzeti zene olyan programdarabjai, amelyek szintén a 2–3. felvonásban kerültek sorra, mint a *Fóti dal* és a *Szózat*, vagy a Rákóczi-induló, de akár Bartay igazgató toborzója az első felvonás nyitójelenetéből.

Ney eredeti koncepcióját felülírva a próbák során tehát új helyzet alakulhatott ki. Ez esetben viszont mérlegelnünk kell annak lehetőségét is, hogy Erkel gyors segítsége talán túlment a *Haramják karának* átadásán, és esetleg *A kalandor* további betétszámainak kialakításában is szerepet kellett vállalnia. A *Fóti dal* vonatkozásában ez szinte kizárt. Vörösmarty 1842-es „nemzeti bordalának” Thern Károly féle megzenésítését 1842. november 3-án játszották először *A peleskei nótárius* tündérbohózat egyik nemzeti színházi előadásán – nyilván zenekari kíséretes változatban. Ez a megzenésítés tehát a Nemzeti Színház kottatárában eleve fellelhető volt. Mivel bemutatóját követően Wagner József napokon belül piacra dobta az ének-zongoraletétet – elősegítve ezzel a szöveg és dallam gyorsütemű folklorizálódását –, nem valószínű, hogy Erkel foglalkozott volna a költeménnyel.⁶⁵ A *Szózat*nál már kevésbé egyértelmű a helyzet. Tudjuk, hogy a rövidebb határidejű *Szózat*-pályázat 1843. május 10-i eredményhirdetése után alig pár héttel, május 30-án Erkel nyilvánosságra hozta saját változatát.⁶⁶ *Szózat*ának nemzeti színházi bemutatója pozitív fogadtatásra talált (Vörösmarthly például ezt preferálta), miközben Egressy dallamát többen kritizálták. Mégis: *A kalandor* premiere idején már egy ország énekelte Egressy pályadíjas megzenésítését – melyet Egressy gyakori kisegítőjeként valószínűleg Erkel hangszerelt meg a pályázat számára –, és Ney megfogalmazása is, ahogyan a *Szózat* elhangzását felvezeti, mintha inkább a folklorizálódott Egressy-megzenésítésre utalna.⁶⁷

Polgárok, Mihályi, Czikornya, Tühegy, Czigányok, szózat után Fürgefi”; 3. felv. 8. jel.: „Bajnoki, Max, Táncosok, nép, Peczeri, banda / táncz után igen kevésbé homályosul”. Az 1. felv. 3. jel. és 3. felv. 3. jelenethez lásd még 52. és 55. lj. A két hárfás lányt a cenzori példányból húzták. Az ügyelői példányból ők eleve kimaradtak, de a színlepon ennek ellenére szerepelnek. A zenekar igénybevételeéről utolsó pillanatban dönthettek. Ezzel magyaráznom, hogy míg a *Szökött katonát* és a *Két pisztolyt* az 1843-as nemzeti színházi nyitány-pályázat nyertes darabjai vezették be, addig *A kalandornál* a színlepon nem szól nyitányról. Vö. 1., 5. lj.

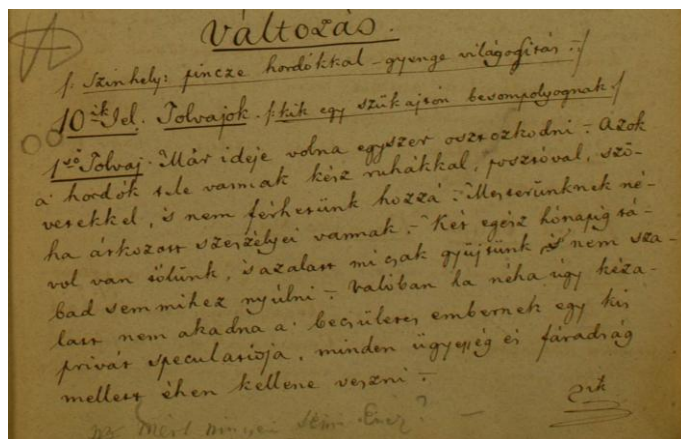
⁶⁴ Vö. 55. lj.

⁶⁵ Az ekkor már népszerű költemény megzenésítésének bevezetésére nem találhattak volna jobb alkalmat és helyszínt a Nemzeti Színház színpadánál, ráadásul a töretlen népszerűségű tündérbohózat zenéjét az 1838-as bemutatóra szintén Thern Károly állította össze. A *Fóti dal* megzenésítésének körülményeivel legutóbb Sziklavári Károly foglalkozott. Vö. Sziklavári Károly: „Néphimnusz-kísérletek, »nemzeti népdalok« és Szózat-megzenésítések a XIX. század derekán”, in: Bónis Ferenc (szerk.). *A nemzeti romantika világából*. Budapest: Püski, 2005. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok), 21–24.

⁶⁶ Korábban nem, mivel a pályázat bíráló-választmányának tagjaként ezt nem tehetette.

⁶⁷ Vö. 51. lj, valamint Major mj.2, 21, hivatkozással Hódossy Béla Egressyről írt cikkére (Zeneközlöny, 1938,

Erkel közreműködése tehát elég valószínűtlen, de nem zárható ki sem itt, sem a Rákóczi-indulónál. A Pesti Magyar Színház első karmestereként 1838–1839-ben, mint sokan mások, maga is foglalkozott a dallammal, így az ő – mára elveszett – hangszerelése is elhangozhatott ekkor. De bőven volt választási lehetőség. Himnikus szöveggel társítva, a Rákóczi-indulót énekelte a Pesti Magyar Színház énekkara 1838-ban többek között *A peleskei nótárius* fináléjában,⁶⁸ az induló hangszeres változatát pedig rendszeresen játszották ünnepi alkalmakkor. 1839. március 23-án, majd 1840-ben bizonyára első karmestere vezetésével ezzel köszöntötte a zenekar nevenapján Földváry Gábort, a Pesti Magyar Színház igazgatói választmányának elnökét.⁶⁹ Az 1840-es éjjeli zene alkalmával a Bartay vígoperájából kölcsönzött népszerű toborzó társaságában adták elő a Rákóczi-indulót – akárcsak pár évvel később *A kalandorban*.⁷⁰



A kalandor. Cenzori példány utólagos ceruzás bejegyzéssel. E jelenet elején hangozhatott el a *Haramják kara*. Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára

december 1., 67.), valamint Bayer József tanulmányára: „A »Szózat« megzenésítése 1843-ban”, *Budapesti Szemle*, 1913 (35), 22. Ekkor mutatták be Egressy újabb, harmadik *Szózat*-megzenésítését is, melyet talán szintén Erkel hangszerelt. Erkelhez lásd továbbá Legány mj., 32–33, a datáláshoz Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 106–107. Egressy műveinek legújabb áttekintését adja Sziklavári Károly: *Egressy Béni* (Budapest, Mágus kiadó, 2012; Magyar zeneszerzők) (megjelenés alatt). A *Szózat*-dallam gyors terjedéséhez lásd *Vörösmarty Mihály összes művei*, Budapest, Akadémiai kiadó, 1962, 648–651. A teljes pályázati anyagot ismerteti Sziklavári, i.m. 24–34.

⁶⁸ Vö. Mikusi Balázs, „»Magyarok istene, rontsd a labanc hadát«. Adalékok a Rákóczi-induló befogadástörténetéhez. In Boka László – Földesi Ferenc – Mikusi Balázs: *Az identitás forrásai. Hangok, szövegek, gyűjtemények*. (Budapest, Bibliotheca Nationalis Hungariae – Gondolat kiadó, 2012), 41–61, ide 53. (Bibliotheca Scientiae & Artis, sorozatszerkesztő Boka László)

⁶⁹ Az igényes műsor alapján, melyről a *Honművész* számolt be (1839. március 28.) Legány felveti Erkel szerzőségét. Az est karmestere szerint nem lehetett más, mint maga Erkel, és Legány ekkor még úgy tudja, Erkel zongorára és zenekarra írt, szintén máig ismeretlen *Phantasia és változatok Rákóczy erdélyies nótájára* c. műve előtt (bem. 1838. november 30.) a Nemzeti Színház „tagjai semmilyen Rákóczi-motívumos művet nem játszottak” (Legány mj., 24.). Az utóbbi darab feltehetőleg azonos (Major mj.2, 16.) vagy „közel rokona” (Legány mj., 25.) a zenekari Rákóczi-induló előadását pár nappal követő hangversenyen (1839. március 31.) is szerepelt fantáziának (*Phantasia klavirra az erdélyi Rákóczi-dal themájára*).

⁷⁰ *Honművész*, 1840. március 29., idézi Legány mj., 24.

Debreceni rüpk – A rab – Egy szekrény rejtelve

Az autográfok elemzése *A rab* és az *Egy szekrény rejtelve* esetében is számos felismerésre ad módot,⁷¹ melyek alapján felül kell vizsgálnunk Erkelnek a népszínművek terén kifejtett tevékenységéről alkotott eddigi elképzelésünket. *A rab* partitúráját Legány még nem ismerhette; az csak újabban került elő (újból) az OSZK Zeneműtárának anyagából.⁷² Bár a kottatári katalógus nem tesz erre utalást, a kézirat egyértelműen Erkeltől származó autográf, mely nem csupán *A rab* zenéjének szerzőségét dönti el egyértelműen, hanem a *Debreceni rüpk*ét is.⁷³ Ez a partitúra ugyanis, akárcsak az *Egy szekrény rejtelve*nek autográf vezérlőkönyve olyan idegen kezű szöveges bejegyzéseket és Erkeltől származó, tehát szerzői javításokat tartalmaz, melyek alapján egyértelműen megállapítható, hogy a két népszínmű összesen hét számát Erkel eredetileg nem ide, hanem Szigligeti csupán egy előadást megért darabjába, a *Debreceni rüpk*be szánta.⁷⁴ E számok szerzői kéziratán a partitúrafeljeiben, valamint az utólag, idegen kéz által bejegyzett – népszínműveknél megszokott módon igen terjedelmesen idézett – végszavakban, dialógusokban a *Debreceni rüpk* színlapjáról ismert szereplő- és előadónévekkel találkozunk.⁷⁵ A zenei betétek eredeti számozása, valamint a lapszámozás alapján *A rab* és az *Egy szekrény rejtelve* szerzői kéziratában a *Debreceni rüpk* elveszettnek hitt partitúrája mintegy kétharmadrészt rendelkezésünkre áll (a minimum tizenegy számból hét, a legalább harminchat oldalból huszonhét). Ugyanennyivel kevesebb Erkel két előbbi, *A rab* és az *Egy szekrény rejtelve*nek eredeti anyaga. Ezeket a szerkesztéssel megbízott komponista csak részben látta el új zenével. *A rab* négy betéte közül tehát három (No. 1, 3, 4) nem a bécsi énektanulmányok után frissen újraserződtetett Füredi Mihály számára készült (mint ahogyan ezt a műjegyzékek is számon tartják), hanem a pár hónappal korábban bemutatott *Debreceni rüpk* egyik főszerepét vivő id. Lendvay Mártonnak, aki ezidőben, a Nemzeti Színház oszlopos tagjaként, az eszményi romantikus hősszerelmes szerepkör ünnepelt képviselője és a dráma tagozat rendezője volt.⁷⁶ Az egy évvel később színre vitt *Egy szekrény rejtelve*vel pedig a *Debreceni rüpk* további négy

⁷¹ A forrásokról lásd 29. oldal.

⁷² A darab azonosításában Papp Mónika segítette a Zeneműtár munkatársait. Feltételezhető, noha erre vonatkozó bejegyzés nem szerepel a kotta első oldalán, hogy a darabot a népszínházi anyagokat feldolgozó Turay Mihály is megpróbálta azonosítani. Valószínűleg tőle származik az első oldalon szögletes zárójelben az előadás évét, valamint – tévesen – az Egressy Béni szerzőségét jelölő ceruzás bejegyzés. Az időközben előkerült partitúra a hangszerelés vonatkozásában mindenképp kizárja Egressy szerzőségét.

⁷³ Mint írtuk, a két darab esetében csupán a színlapokon szereplő „E” monogram alapján feltételeztük Erkel közreműködését. Vö. 29. lábjegyzet.

⁷⁴ Az *Egy szekrény rejtelve* esetében az átszámozásokat Legány műjegyzéke is regisztrálja, de ezeket nem hozza összefüggésbe a *Debreceni rüpk*kel, hanem megjegyzi: az *Egy szekrény rejtelve*ben „A jelenlegi sorrend későbbi [ti. a bemutató utáni] vagy komponálás közben történt átcsoportosítás eredménye, amikor is Erkel a lapokat is átszámozta (az eredeti 29–32. lapból 41–44. lap, a 25–28. lapból 49–52. lap, a 17–20. lapból 53–56. lap lett).” Vö. Legány mj., 60.

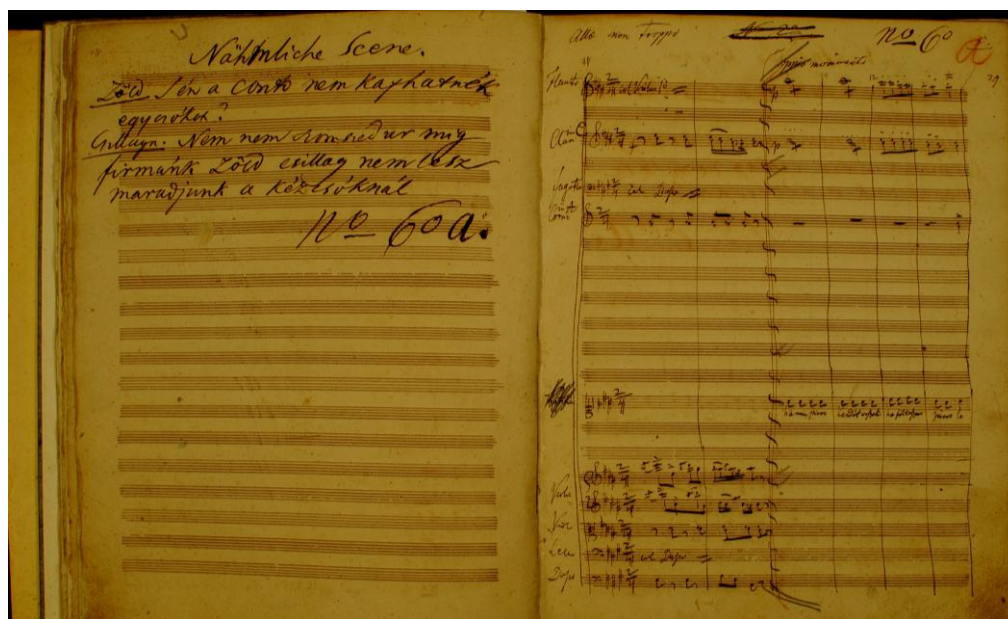
⁷⁵ A darab szöveges forrásai nem maradtak fenn, vagy lappanganak. Az előadók, illetve szereplők a színlap alapján azonosítottuk.

⁷⁶ Mint láttuk *A kalandor* is az ő rendezésében került színre.

száma (No. 6/1–2, 7, 9, 10) került újból a Nemzeti Színház közönsége elé; erre a bemutatóra Erkel nem tíz, hanem legfeljebb hat új zenei betéttel szolgált. Az egyes betétek számozásán és a lapszámozáson kívül egyik darab esetében sem változtatott az eredeti kéziraton.

Szövegkezdet	<i>A debreceni rüpők</i>	<i>A rab</i>	<i>Egy szekrény rejtelve</i>
Három piros kendőt veszek	No. 2/1 (5–6. o.), <i>Katicza</i> = Prielle Kornélia		No. 6/1, <i>Csillagné</i> = Lászlóné De Caux Mimi
Tavaj, tavaj, tavaj, tavaj	No. 2/2 (7–8. o.), <i>Mézesi</i> = Szigligeti Ede		No. 6/2, <i>Zöld Jancsi</i> = Füredi Mihály
Ez a szemem, ez az egyik jobban kacsint, mint a másik	No. 4 (13–16. o.), <i>Sándor</i> = id. Lendvay Márton	No. 1, <i>Ferke</i> = Füredi Mihály	
Jaj, be szennyos a kendője, talán nincsen szeretője	No. 5. (17–20. o.), <i>Rózsai asszony</i> = Hubenayné		No. 10, <i>Csillagné</i>
Csósz leszek én a nyáron, debreczeni határon	No. 6. (21–24. o.), <i>Csósz?</i>	No. 3, <i>Ferke</i>	
Kinek lova nincsen gyalog jár az Pestre	No. 7 (25–28. o.), <i>Sándor</i>		No. 9, <i>Zöld Jancsi</i>
Bort ittam én, boros vagyok, haza mennék, de nem tudok	No. 10 (29–32. o.), <i>Kurta Péter</i> = Hubenay Ferenc		No. 7, <i>Secko</i> = Hubenay Ferenc
Káka tövén költ a rucza, jó földbe terem a búza	No. 11 (33–34.o., töredék, a part. itt megszakad), <i>Sándor</i>	No. 4/ <i>Ferke</i>	

1. táblázat. *A debreceni rüpők* partitúroidalai *A rab* és az *Egy szekrény rejtelve*nek szerzői kéziratában



A *Debreceni rüpők* második számának autográf partitúrája, amelyet Erkel utóbb áthelyezett az *Egy szekrény rejtelve*nek szerzői kéziratába (No. 6). Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény

III.3.4 IDEGEN BETÉTEK AZ ERKEL ÁLTAL SZERKESZTETT NÉPSZÍNMŰVEKBEN – *A zsidó, A rab és a Két pisztoly*

A quodlibet jelleg a kezdetektől a népszínművek műfaji sajátossága volt, és a bemutatókra kialakított összeállítás a legritkább esetben bizonyult állandónak: a betétek sűrűn vándoroltak az egyes darabok között, a kölcsönzés által érintett zeneszerzők, művek feltüntetése nélkül. Nem volt ez másképp az Erkel által szerkesztett népszínműzenéssel sem. Nem csupán korábbi népszínmű betéteit használta fel újra, hanem az általa szerkesztett zenei anyagokba több alkalommal más népszínművek vagy éppen operák egyes részleteit is átemelte. A *Két pisztoly*, *A zsidó* és *A rab* esetében erre már a bemutatók alkalmával sor került.

A zsidó nemzeti színházi partitúrájának értékelésénél Somfai László jelezte, hogy az autográf vezérkönyv alaprétegében két betét az általa Anonym3-ként számon tartott kopista kézírásában szerepel.⁷⁷ A kopista, akit Kocsi János zenekari klarinétosként azonosítottunk a *No. 8* („Esik eső a harasztot”) és a *No. 10* („Mi füstölög ott a síkon távolban”) szövegkezdetű dalok partitúráját másolta.⁷⁸ Somfai érthető módon nem foglalkozott e számok szerzőségével, és e tekintetben Legáný sem lépett tovább. A vezérkönyv néhány mindeddig figyelmen kívül hagyott bejegyzése azonban egyértelműen jelzi, hogy a két szám átvétel folytán került a kéziratba, s a *Vorlagék* is azonosíthatók. A *No. 8* betétet a Pesti Magyar Színházban 1839-ben bemutatott Ludwig Holberg vígjáték, *A politikai csizmadia*⁷⁹ Kaczér Ferenc-től származó zeneszámainak vezérkönyvéből másolta át Kocsi a népszínmű szerzői partitúrájába,⁸⁰ a *No. 10* forrása Vahot Imre *Farsangi iskola* c. négyfelvonásos

⁷⁷ Somfai/ Erkel-kéziratok, 111.

⁷⁸ Ugyanő másolta le a bemutató számára a darab teljes szölamanyagát is. (Lásd cl 1 szölamfüzet előadói bej.: „den 27 et 28 July 844 zum 1^{ter} mal”). Az Anonym 3-ként, illetve a *Hymnus* anonim kopistájaként ismert másoló kézírását a *Hunyadi László* bemutatóra készült szölamanyagának másolási nyugtája alapján azonosítottuk. Kocsi a nemzeti színházi zsebkönyvek szerint 1838-tól 1860-as nyugdíjazásáig volt az együttes klarinétosa. Vö. III.3.2. fejezet, 50. jegyzet.

⁷⁹ Holberg öt felvonásos vígjátékát először Péczeli József dolgozta át magyar nyelvre. 1793-ban hat, 1794-ben egy előadása volt. 1808–1814 között Aszalay János fordításában játszották Pesten évente 1–3 alkalommal. Vö. Bayer József, *A nemzeti játékszín története* (Budapest: MTA Irodalomtörténeti Bizottsága, 1887), 381. Balog István háromfelvonásos, dalokkal és tánccal is kiegészített változatát Kaczér Ferenc zenéjével és Kolosánszky koreográfiájával 1839. november 26-án mutatta be a Pesti Magyar Színház. Lásd bem. színlap: „Politikus csizmadia. Bohózat 3 felvonásban. Dalokkal és tánccal. Muzsikáját készítette Kaczér Ferencz. A táncot betanította Kolosánszky. Magyar színre alkalmazva újra írta Balog István.”

⁸⁰ Vö. OSzK, Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 601. Az OSzK könyvtárosi bejegyzése szerint részben eredeti kéziratról van szó. Véleményem szerint, amennyiben a *Soroksári János* esetében (OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 660) *No. 2*-től a partitúra Kaczértól való, a *Politikus csizmadia* vezérkönyvében előforduló két írás egyike sem lehet az övé. Az Erkel által kiemelt részlet, a „*No. 7 1/2 Duettino*” (az OSzK Színház-történeti Tár, N. Sz. P. 32, cenzori példány szerint: „párdalocska”) másolási hibát is tartalmaz, egyértelmű tehát, hogy itt nem lehet szó Kaczér szerzői kéziratáról. (A brácsa szölamában a másoló *a-c#* helyett *c-e#* írt. Amikor Erkel utasításának megfelelően Kocsi *G*-dúrból *F*-be transzponálta a számot, ezt a hibát is javította.) Horváth Adél kutatásai során újabban került elő néhány Kaczér Ferenc kopista bejegyzésével ellátott szerepszlóma Rossini *L'inganno felice* c. operájához (OSzK Zeneműtár, Népsz. 1250).

vígjátékának (bemutató 1844. február 17.) zenei betéteihez készült nemzeti színházi játszópártitúra.⁸¹ A kölcsönzésekre már a bemutató előtt sor került: a betéteket a szólamanyag éppen ezért már alaprétégben hozza, *A zsidó* vezérkönyvében az átvétel forrásul szolgáló darabok címe is szerepel, de még a *Vorlage*-partitúrában is több bejegyzés utal a kölcsönzésre,⁸² s a No. 8 szövegét a cenzori- és sugópéldány is tartalmazza.⁸³ A No. 10-es dalbetét szerzősége véleményem szerint kérdéses. Major ugyan biztosra veszi, hogy Gaál József költeményének Egressytől származó megzenésítéséről van szó (a dallam Egressy dalainak 1857-es kiadásában is szerepel),⁸⁴ és a vígjáték színlapja szerint is ő állította össze a zenei betéteket. Az attribúciót azonban problémássá teszi, hogy a partitúrában Egressy kézírása nem fordul elő. Mivel ráadásul a betét dallama a vígjáték bemutatója idején feltételezhetően népszerű lehetett – a dalt a *Farsangi iskola* szövegváltozata szerint Morelly-ék is játszották – ez újabb kérdőjelet helyez Egressy szerzősége mögé.⁸⁵

Daniel-François-Esprit Auber *Fekete dominó*jának férfikarát (*Le domino Noir*, 1837, 2. felvonás, No. 7. *Morceau d'ensemble*, 9–43. ütem)⁸⁶ Legány Dezső *A rab* utólagos átvételei közé sorolta.⁸⁷ A népszínmű időközben előkerült vezérkönyvéből és korai szólamanyagából valóban hiányzik a kórus, mindezek ellenére mégsem zárható ki, hogy a *Fekete domino* részlete már *A rab* premierén elhangzott a 2. felvonás 10. jelenetének végén. A vezérkönyv partitúraoldalán és végszavakat tartalmazó betétlapján a kar előadási utasításai valószínűleg a bemutató idejéből származnak, az említett korai zenekari játszópéldányok pedig alig mutatják használat nyomát, szemben egy kevésbé későbbi szólamfüzet-együttessel, melybe (tévesen? a No. 5 helyére) a kórust az alaprétég kopistája másolta ki.⁸⁸ Elképzelhető tehát, hogy kezdettől fogva öt zenei betéttel játszották a darabot. Ezek közül, amint a fenti

⁸¹ OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 259. A darabot 1844-től 1852-ig évente 2-4 alkalommal, 1854–1873 között évente egyszer játszották. További előadások: 1876–1877, 1885–1886-ban. Az 1861-es felújításhoz új sugópéldány is készült (lásd 1860-as cenzori bejegyzéssel ellátva: OSzK Színháztörténeti Tár, N. Sz. 58).

⁸² Lásd No. 8, Kocsi bej.: „Politikus csizmadia No. 7 1/2”, Erkeltől: „Attacca. Essik eső a harasztan”; a *Vorlagén* „in F”, és ennek kiegészítéseként „ist in F ausgeschrieben”. A No. 10 partitúráján: „Farsangi iskola. No.[?] kiolvashatatlan, majd toll jav. N10-re] /Női kar / Mi füstölög ott a síkon”; *Vorlagén*-jén: „No. 10”, valamint Erkeltől(?) piros ceruzával: „Kezdődik”.

⁸³ Vö. NSZ cenzori példány és sugópéldány: OSzK Színháztörténeti Tár, N. Sz. Zs 32, 32/1.

⁸⁴ Vö. Egressy Béni: *Válogatott eredeti magyar dalai* (Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1857. Pl. Nr. R&C 340), 21. sz.

⁸⁵ A dallamot egyébként egy évvel az Egressy-válogatás megjelenése előtt, 1856-ban Bognár Ignác népdalként vette fel gyűjteményébe.

⁸⁶ A *Fekete dominót* 1839-től Lengyel Dániel német nyelvből készült fordításában játszotta a társulat. Vö. sugópéldány (Udvarhelyi Miklós kézírata), OSzK, MM 13648 és cenzori példány (Udvarhelyi Miklós aláírásával, aki a darab rendezője volt), OSzK, MM 13649.

⁸⁷ Vö. Legány mj., 57.

⁸⁸ Legány műjegyzéke a népszínmű teljes szólamanyagát Somfai „Anonym 3” kopistájának másolataként azonosítja, és furcsa módon nem jelzi, hogy ugyanazon jelzet alatt két önálló nemzeti színházi kézirat együttest találunk. Véleményem szerint e szólamok egyike sem őrzi Anonym 3, vagyis Kocsi János írását. A két garnitúra két különböző, még azonosítatlan kéztől, feltehetően a színház kopistaként is foglalkoztatott zenészeitől származik. Anonym 3-al kapcsolatban lásd az III.3.2 fejezet, 50. lábjegyzetet.

táblázatban is láthattuk, legfeljebb a No. 2-es számot („Rab vagyok láncra fűzve”) készítette Erkel kimondottan erre az alkalomra.

Thern Károlynak a *Két pisztoly* zenei betétei közé felvett *Fóti dal*-megzenésítéséről Major Ervin szólt elsőként,⁸⁹ Legány Dezső a népszínházi záró báljelenethez felhasználta, Doppler Ferencről származó valcer előadását jelezte. Erkel bejegyzéséből kiindulva („Döbler’s Music zur Wintergegend”) Legány nem sorolta Doppler önálló kiegészítései közé az első felvonás változásának zenéjét, melyet egy ismeretlen Döbler nevű komponistának tulajdonított, annak ellenére, hogy a partitúra kézírása éppen Doppler Ferencé.⁹⁰ Viszont a No. 6-ként beiktatott „Az alföldön halász legény vagyok én” kezdetű népies dalt Doppler másolataként, illetve hangszereléseként vette számba, jóllehet a partitúra Szerdahelyi József kézírását őrzi, feltehetőleg maga a feldolgozás is tőle származik. Egyikük sem hívta fel azonban a figyelmet az első felvonás további kölcsönzéseire: a No. 2 betét *A sevillei borbély* (*Il barbiere di Siviglia*, 1816) 1. felvonásából Rosina „Una voce poco fa” kezdetű áriájának kadenciájával (15–18. ü.) azonos, a No. 8-as férfikart Erkel, talán épp Szigligeti kérésére,⁹¹ Auber *Fra Diavolo, vagy A’ terracinai fogadó* (*Fra Diavolo, ou L’hôtellerie de Terracine*, 1830) c. operájából az utolsó finálé kórusával folytatta.⁹²

A *rab* esetében a *Fekete domino* karának beemelése nem járt együtt semmilyen zenei beavatkozással. Az opera korai nyomtatott partitúrája,⁹³ vagy a pesti bemutató ebből készült szólamanyaga alapján⁹⁴ egy egyszerű másolat készült *A rab* előadásain kezdetben hiányzó hangszerek (piccolo, 2. fagott, oboák, trombiták, 3–4. kürt, harsonák, timpani, triangulum) elhagyásával.⁹⁵ Hasonlóképp *A zsidó* számára átmásolt két számban Kocsi is csak a

⁸⁹ Vö. Major mj.2, 40. Az átvétel *Vorlagéj*át nem sikerült azonosítanom.

⁹⁰ Vö. Legány mj., 13., 48. Döbler/Dobler nevű zeneszerzőtől a Nemzeti Színház anyaga egyetlen kart őriz (a partitúrán Dobler-ként!; OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 275), mely a címzés szerint a *Figaro leányához* készült. A kézírás nem Doppler Ferencé. Mélièsville [Anne-Honoré-Joseph Duveyrier] vaudeville-jét a Nemzeti Színház pár nappal a *Két pisztoly* bemutatója előtt, 1844. március 4-én játszotta először. A bemutató színlapja zenei szerkesztőt nem említ, az előadott zenei betétekről az eredeti nemzeti színházi sűgőpéldány informál (OSzK Színház-történeti Tár, F 72). A betétek java részét a társulat repertoárján lévő operákból ollózták ki. A sűgőpéldányban a fennmaradt Dobler-féle karra is találunk utalást (az utólag beiktatott kórust a *Zampá*ból vett betét helyett adták elő), sőt Döbler (sic!) neve az 5. felvonás 8. és 10. jelentében is feltűnik a sűgőpéldányban, ráadásul ezúttal a kézirat 1844-es alaprétegében.

⁹¹ Szigligeti fogalmazványában alaprétegében szerepel a bejegyzés: „A kar végén Fra Diabolóból az utolsó kart játssza a zenekar.” Feltűnő a megfogalmazás egyezése az autográf partitúra Erkel-bejegyzésével: „A kar végén Fradiabolóból az utolsó kart játssza a zenekar.”

⁹² A *Pesther Tageblatt* (1844. március 13.) kritikusanak megjegyzésével kapcsolatban Legány tévesen feltételezte, hogy bizonyára a No. 12-es Bajza József-vers megzenésítésre, vagy „főleg – a nem Erkel által írt – No. 9-re és No. 16-ra gondolhatt [...], amikor a bemutatóról szólva (1844. III. 13.) kifogásolta operarészletek felbukkanását a *Két pisztoly* zenéjében”. Vö. Legány mj, 49.

⁹³ OSzK Zeneműtár ZBK 14. A nemzeti színházi előadások vezérkönyve maga a nyomtatott partitúra volt. Ebbe jegyezték be a kottasorok fölé (gót betűkkel) az eredeti francia szöveg német adaptációját, a kottasorok alá barna tollal ennek magyar fordítását. A változások magyar leírásai betétlapokon szerepelnek.

⁹⁴ A *basso* szólamába például tévedésből a folytatás további három ütemét is kimásolták, majd ugyanekkor törölték.

⁹⁵ Furcsa, hogy a *Fekete dominó*ból hiányosan kimásolt szólamanyagot akkor sem egészítették ki, amikor további zenei betétek miatt *A rab* előadásain a korábbinál nagyobb zenekar állt rendelkezésre.

legszükségesebb mértékben tért el a *Vorlagétól*. A No. 8-ban elhagyta az oboát, mivel a népszínmű *Besetzung*jában a hangszer nem szerepel, az eredetileg egymásnak felelgető énekesek szólamát pár ütemben utólag kiegészítette, hogy egymást erősítve együtt haladjon a két énekszólam. A No. 10-ben azontúl, hogy női duett helyett női kar szerepel,⁹⁶ csupán a számot indító zenekari tus önálló kiegészítés. Új továbbá mindkét betét énekszólamának szövege. A *Vorlage*ban lévő szövegvariánst kopista, Kocsi János azért nem vezette át, mert a vígjátékban mindkétszer a kontextushoz kapcsolódó szövegváltozatra énekelték az egyébként ismert dallamokat.⁹⁷

A *Két pisztoly* szerzői partitúrája ezzel szemben számos eltérést mutat *A sevillei borbély*, illetve a *Fra diavolo* nemzeti színházi játszópéldányaiban található verzióhoz képest. A *sevillei borbély* esetében⁹⁸ az eltérések önkéntelenek, a részletet mind Szigligeti, mind Erkel kvázi szabadon idézi, de ezt a színpadi szituáció is inkább így kéri. Rosina áriáját – mely egyébként Szigligeti ötlete alapján került a darabba – az egyik főszereplő, Bibi idézi fel: „Azt mondják legörömostebb vett leczkét az énekből, s még sem ment többre, mint »Ah, Lindoro szeretlek, csak te érted ver szívem«”. A zenei betétet feltehetőleg Erkel és ismeretlen segítője együtt alakították ki: a kéziratba Erkel utólag vezette be az énekszólamot, a hangszerelést bejegyző közreműködőnek tehát valamilyen *Vorlage*ből kellett dolgoznia, ami nem lehetett az opera nemzeti színházi partitúrája, mert ehhez túl sok az eltérés. A hangnemből választásban (F-dúr) Erkel az operát követte, azonban az énekszólam dallama és szövege csak nagyjából azonos a cavatináéval, a zenekari letét pedig kimondottan eltér attól, amit az opera nemzeti színházi forrásaiban találunk.⁹⁹ A harmóniak többé-kevésbé azonosak, de más a kíséret ritmikája, és elmaradnak az egész kadenciát tagoló tutti akkordok, annak

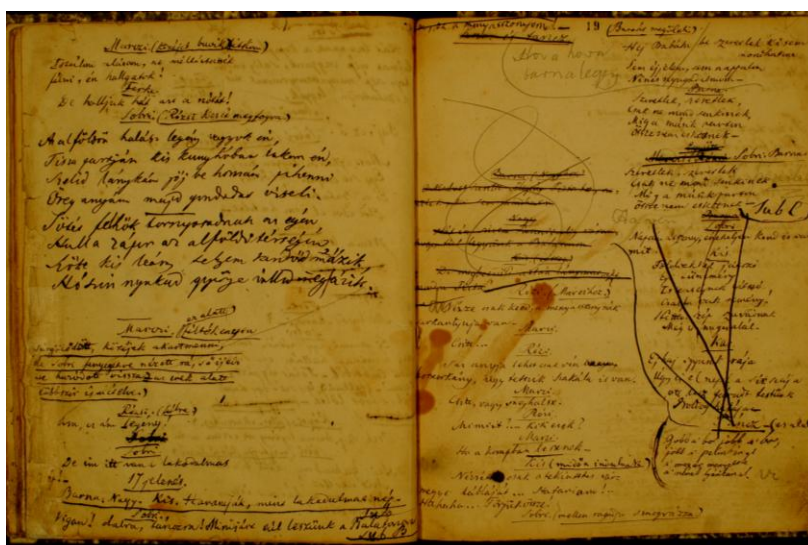
⁹⁶ A *Farsangi iskolában* a dal női duettként szólalt meg, Kocsi a fejben semlegesen csupán „Canto”-t írt, ezt Erkel „Nők / Kar”-ra javította.

⁹⁷ Lásd No. 8: „Ne mert csüörtököt adunk, / a viláért se dalolunk, / annak van szép ariája / hej, kinek olasz iskolája.”; No. 10: „Mi dobog[?] ott fülembé a távolba, tán Morelli [sic] bájos tánczenéje szól?”.

⁹⁸ Rossini *A sevillei borbélyát* a Pesti Magyar Színház 1837. augusztus 29-én adta elő első alkalommal. Az OSzK Színháztörténeti Tár katalógusa szerint a pesti előadás szövegkönyve a kolozsvári bemutató (1827. február 3.) Bántó Sámuel féle fordítását vette alapul, felhasználva Szerdahelyi József javításait. Lásd OSzK MM 13913, Bántó fordításának 1827-es kézírata; OSzK MM 13917 Szerdahelyi példánya, aki a pesti magyar színházi bemutató rendezőjeként is közreműködött, valamint OSzK MM 13915 a nemzeti színházi sugópéldány (Gillyén Sándor sugó kézírása), mely alaprétben hozza Szerdahelyi utólagos bejegyzéseit. Az 1847-es nemzeti színházi felújításhoz (rendező: Fánchy Lajos) az OSzK katalógus szerint új sugópéldány készült. Az OSzK MM 13918 jelzetű (Sopronyi Teophil által készített) sugópéldányban Rosina zárt számai, többek között a népszínműben is idézett cavatinája, olasz szöveggel szerepelnek. Ez azért különös, mivel e felújítás alkalmával vette át Hollósy Kornélia Rosina szerepét. 1850-ben viszont nemzeti színházi vendégszereplése során hét alkalommal lépett fel Rosinaként.

⁹⁹ Az idézett sor a nemzeti színházi sugópéldányban (OSzK MM 13915): „Ah, Lindoro szeretlek, csak te érted én lehellek.” (Az eredeti olasz szöveg: „Lindoro mio sarà; lo giurai, la vincerò.”) Sem Szerdahelyi példánya (OSzK MM 13917), sem az opera nemzeti színházi vezérkönyve (OSzK Zeneműtár, ZBK 228) nem tartalmazza Rosina áriájának szövegét. A feltehetőleg német nyelvterületről beszerzett – német címoldallal ellátott, a recitativókat eleve elhagyó – partitúrából az énekszólamok szövege szinte mindenütt hiányzik, és a magyar fordítást is csak helyel-közzel jegyezték be. A sugópéldány ceruzás „próza”-bejegyzései és a kottaanyagba utólag pótoltt recitativók késői papírja alapján a német színházi gyakorlatnak megfelelő, az éneket és prózát vegyítő forma sokáig érvényben maradt.

ellenére, hogy a Rosina cavatinájából átvett énekszólamot a Bibi alakító operaénekesnők – Lászlóné de Caux Mimi, majd később Éder Lujza¹⁰⁰ – az operai gyakorlatnak megfelelően bizonyára koloratúrákkal díszítették.¹⁰¹ A *Fra diavolo*-idézet esetében tudatos áthengszerelés sejthető.¹⁰² A partitúra teljes egészében Erkeltől származó kézirat, a *Vorlage* pedig egyértelműen az opera nemzeti színházi vezérkönyve volt, melyet Erkel szabadon kezelt. Néhány kényszerű beavatkozason túl – csökkentette a hangszeres együttest, és a kórust kiiktatva a részletet zenekari számmá alakította át –, bele is komponált az eredeti zenei szövegbe: a zenekari hangzást apró hangszerelési ötletekkel tette még változatosabbá,¹⁰³ az énekszólamnak pedig, melyet többnyire a hegedűkre és klarinétokra bízott, mozgalmasabb, íveltebb vonalat kölcsönzött.¹⁰⁴



A *Két pisztoly* szöveggönyve. Szigligeti Ede fogalmazványa. Országos Széchényi Könyvtár Színházértörténeti Tára

¹⁰⁰ Rosina szerepét néhány kivétellel 1838–1845 között mindvégig Éder Lujza énekelte. Tőle vette át az 1847-es felújítás alkalmával Hollósy Kornélia, aki az 1847–1850-es előadásokon volt a szerep gazdája. Vö. N.Sz. előadások repertórium.

¹⁰¹ Erkel, a Rossini-kottával összhangban csupán a dallamvázlat jegyezte be.

¹⁰² A *Fra Diavolo*t első alkalommal a kolozsvári színház társulata mutatta be magyarul 1833-ban Szerdahelyi József fordításában. Részben azonos előadók, és ugyane fordításban került színre később a Budai Nemzeti Játékszínen (1835. szept. 29.), majd a Pesti Magyar Színházban (1838. szept. 13.). Az opera játszópéldányainak előadási bejegyzései alapján a Nemzeti Színház, majd az Operaház zenekara még a 20. század elején is a Budai Játékszínen használt – eredeti magyar nyelvű végzavakat tartalmazó – szölamanyagból és partitúrából játszott (OSzK Zeneműtár ZBK 15). A *Fra Diavolo* az első időkben évente négy, később egy-egy előadással szerepelt a repertoáron. 1842–1846 között önállóan egyetlen alkalommal sem került színre, ami nyilvánvalóan megkönnyítette népszínműbetétként való felhasználását. Nyitókórusát Mélesville említett vaudevillejének, a *Figaro leányának* [*La fille de Figaro*, ford. Egressy Béni] betétként a darab 2. felvonásának élén, mindössze öt nappal a *Két pisztoly* bemutatója előtt, 1844. március 4-én adták elő.

¹⁰³ Ilyen például a brácsák belső szólammozgásának kiegészítése a csellók szintén nyolcadoló kíséretével.

¹⁰⁴ A korai, ám a bemutató utáni átvételek között érdemes megemlítenünk Wenzel Müller nyitányát Ferdinand Raimund *A havasi rém-király és az embergyűlölő* (*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*) című népszerű vígjátékához. A nyitány gyors részét az *Egy szekrény rejtelmébe* emelték át – az íráskép és papír alapján – nem sokkal a népszínmű bemutatója után. A másolat a darab nemzeti színházi példányából készült, megtartva ennek régies partitúráképét is. Wenzel zenéjét ekkor Pály Elek (eredeti nevén Lukács Pál) kézíratos partitúrájából és részben az általa készített szólamokból játszotta a Nemzeti Színház (OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1171/I–III). A darabot feltehetőleg a budai Várszínházbeli 1833-as bemutatóra másolta le Pály, aki ekkor a társulat karigazgatójaként és pénztárosaként működött.

III.3.5 KÖZÖS KOMPONÁLÁS A NÉPSZÍNMIKÉKBEN

Erkel színpadi műveinek újabban előkerült vázlatanyaga és a *Két pisztoly* szerzői kéziratának elemzése alapján az Erkel-műhely kezdeteire vonatkozó képünk korrekcióra szorul. Legány a kézírások alapján, kvázi mechanikusan döntött a szerzőségről, és a darab első felvonásának csaknem egészére vonatkozóan feltételezte Doppler Ferenc szerzői közreműködését. Az autográf írásrétegei azonban önmagukban nem adnak választ az egyes bejegyzőknek a kompozíciós folyamatban betöltött szerepére.

Kétségtelen, hogy a *Két pisztoly* zenei előkészítésének adott pillanatában Erkel kisegítők után nézett. Erre okot adhatott a szűkös határidő, ugyanakkor megengedte maga a műfaj is. Az is igaz, hogy Erkel már ekkor igénybe vette a fiatal Doppler Ferenc segítségét. Ez a segítség azonban még minden bizonnyal megmaradt az átvétel szintjén. Az első felvonás 17–18. jelenete közötti színváltozás zenéjével (*No. 9*),¹⁰⁵ valamint a népszínmű utolsó képében elhangzó *Bál-Walzerrel* (*No. 16*) – a bemutatót követően komponált nyitányt nem számítva – valószínűleg kimerült Doppler Ferenc alkotói hozzájárulása a *Két pisztoly* zenéjének kialakításához. Az „Alföldi halászlegény vagyok én” (*No. 6*) partitúrája, melyet Legány Doppler másolataként vagy hangszereléseként vett számba, nem Dopplertől, hanem Szerdahelyi Józseftől származik.¹⁰⁶ A kézírás egyértelműen a Szerdahelyié, és lényegében az is kizárható, hogy csupán másolatról lenne szó: a betétet Szerdahelyi a *Két pisztoly* egészének anyagától elütő, más méretű és minőségű, ám egységes papírra jegyezte le, a hangszerelésben eltér a darabban általánosan jelen lévő zenekari összetételtől, a Sobrit játszó Füredy Mihály szólama csak ezen a helyen basszuskulcs helyett tenorkulcsban van lejegyezve (a feldolgozás tehát minden bizonnyal nem az ő bariton hangjára készült), a partitúra elrendezése pedig Szerdahelyi egyéb autográfjainak régies beosztását követi.¹⁰⁷ Nagyon valószínű tehát, hogy Szigligeti vagy Erkel az utolsó pillanatban, de még a bemutató

¹⁰⁵ Legány a No. 9-es változás-zenét egy Döbler nevű komponista alkotásaként regisztrálja.

¹⁰⁶ A szerzőség kérdésében Legány tulajdonképpen nem foglalt egyértelműen állást, de a bevezető tanulmány idézett felsorolása alapján feltehetően Erkel által írt fogalmazvány tisztázatának és/vagy Doppler önálló hangszerelésének tekintette a számot. Vö. Legány mj, 13 idézett sora, miszerint Doppler „hangszerelt, s amellet másolt sőt az utolsó számban esetleg önálló betéttel működött közre”. Miután Doppler saját kompozíciójaként Legány csak a No. 16-ot ismerte el, idegen szerzőt pedig csak a No. 9 kapcsán feltételezett, a No. 6 e felsorolásban csak a másolatok vagy a Dopplertől származó hangszerelések kategóriájában kaphat helyet.

¹⁰⁷ Az énekszólam azokban is a brácsa alatt, a fagott pedig a trombita és kürt sora alatt található. Vö. Victor Hugo: *Borgia Lucretia, háromosztályú szomorújáték 5 felvonásban* (németből Gustav Eduard Kolb után fordította gróf Bethlen Ferenc, Budai Várszínház, 1835. szept. 19.; cenzori példány: N. SZ. B. 47): „Bor-dall” (sic) és „Halotti kar. Nemzeti Színész Szerdahelyi József műve” (autográf partitúra: OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1330); Étienne Arago–Paul Vermond: *Az ördög naplója* (Les mémoires du diable), vígjáték 3 felvonásban (ford. Egressy Béni, NSZ bem. 1842, Szerdahelyi autográf partitúrája: OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 563, szöveggönyv [katalógus szerint Egressy Béni kézírása] N. Sz. 0. 33); Szigligeti Ede *A csikós* (NSZ bem. 1847, Szerdahelyi autográf partitúrája: OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1170).

előtt döntött e dallam felhasználása mellett,¹⁰⁸ melynek feldolgozása Szerdahelyinek köszönhetően eleve rendelkezésükre állt. Ami pedig az első felvonás vegyes lejegyzésű autográf oldalain található No. 1–5, No. 7/a–d, No. 8/1 zenei betéteit illeti, ezúttal sem Doppler, hanem egy mindeddig azonosítatlan harmadik kíséret közreműködésével kell számolnunk. Legány ezt az írást is Doppler Ferencnek tulajdonította, és – Somfai László autográf-elemzéseinek logikáját követve – könnyű szívvvel tulajdonította Dopplernek a dallamok harmonizálását és hangszerelését.¹⁰⁹

Noha a kíséret személyét még homály fedti, tovább nehezítve a szerzőség megítélését, az íráskép alaposabb elemzése és néhány további körülmény alapján arra következtethetünk, hogy a partitúra Erkel többé-kevésbé részletes fogalmazványából készülhetett. A No. 3-ban, mely feltehetőleg Erkel saját megzenésítése, az énekszólam nem tartalmaz komponálásra utaló javításokat. Az ismeretlen bejegyző nyilvánvaló másolási hibái mellett¹¹⁰ feltűnik, hogy a szerzői kéziratban – az énekszólam kivételével – a partitúrafejen minden sora, de maguk a címek, ez esetben a zenei betétek sorszámai is tőle származnak. Legalább négy, egyébként igen különböző jellegű szám esetében Erkel egyértelműen másodikként vette kézbe a készülő vezérkönyvet.¹¹¹ Ő maga például elhagyta az énekszólamban a Thern Károly-féle *Fóti dal* sorvégi ütemismétléseit, melyeket a másoló, nyilvánvalóan korábban szorgosan kiírt a No. 5-ös betét partitúrájában. (Erkelnek tehát a zenekari letétben is törölnie kellett ezeket.) A No. 2-es Rossini-idézet és a No. 4-es feltehetőleg saját szerzeményű rövid betét oldalain, valamint a No. 7a/c *come sopra* helyeinek megoldásakor pedig a kopista egyenesen elfelejtett elegendő helyet hagyni a még hiányzó énekszólam számára,¹¹² melynek bejegyzésénél láthatóan Erkelnek kellett a hangszeres szólamok beosztásához alkalmazkodnia.

Szigligeti nagy ambícióval látott hozzá az új színjátéktípus kidolgozásához, melyet igyekezett minden szinten kontrollálni. Figyelme a zenei betétek helyének és részben konkrétan maguknak a feldolgozandó zeneszámoknak a meghatározására is kiterjedt. A *Két pisztoly* fogalmazványába a folyamatos szöveg részeként már az alaprétégbe bevezetett

¹⁰⁸ A fogalmazványban a zenei betét szövegének helyét Szigligeti eredetileg üresen hagyta, majd más betétekkel együtt, de még a sűgópéldány elkészítése előtt vezette be, ezért számozása beleilleszkedik a bemutató előtti rendbe.

¹⁰⁹ Lásd a fentebb közölt idézetet Legány, „Örökségünk Erkel Ferencről. I”, 17: Doppler „az I. felvonás Erkel által szerzett énekszámait meghangszerelte. A II. és III. felvonásban azonban minden Erkel műve”.

¹¹⁰ A 7. oldalon például a basszus megismétli a tonikai alapot miközben a többi hangszer már a dominánsra lép; a 9. oldalon hiányoznak az énekszólamban szereplő feloldójelk a párhuzamos fuvola, klarinét és violino I–II sorában. Ezeket Erkel pótolta, és ugyanezen oldalon az oboa, feltehetően félreolvasásból származó értelmetlen ritmusát a párhuzamos szólamokéhoz igazította.

¹¹¹ A közreműködő zenész azokban a számokban sem jelölte a partitúrafejen az énekszólamot, melyek esetében ezt Erkel bizonyíthatóan utólag vezette be.

¹¹² A No. 7a-ban egyetlen ütemisélességekben jegyezte be a „4 letzten Takte” utasítást, a No. 7c-ben pedig a „Come sopra wie bei A” bejegyzést ráírta az énekszólam üres sorára.

egyes dalszövegeket, idézeteket, másokat a „Dal”, „Párdal”, „Kar”, „Kar és Táncz” stb. címek alatt szabadon hagyott helyeken – talán Erkelrel való egyeztetést követően, szintén még a bemutató előtt – írt be. A munka feltehetően egyre fokozódó ütemben zajlott. Erre többek között a zenei betétek eloszlásának feltűnő aránytalanságából is következtethetünk: míg az első részben tizenhárom kisebb-nagyobb önálló zeneszám hangzik el (összesen kilenc numero keretében), addig a 2. felvonásban mindössze egy betét szólal meg (két részletben), a 3. felvonásban pedig további hét darab. Az aránytalanság nem elsősorban Erkel rovására írandó. Ennél sokkal többet maga Szigligeti sem tervezett:¹¹³ az első felvonásban három (6. és 14. jelenet, később a fogalmazványban mindkettő húzva),¹¹⁴ a 2–3. szakaszban összesen négy olyan helyet találunk, ahova a fogalmazvány eredetileg zenei betétet kívánt volna, ám ezek a bemutatóra nem valósultak meg. Közülük az első felvonásbelieket nem tartották fontosnak pótolni, a 2. és 3. felvonásban egyaránt előforduló „Recski/Barna Bandi ne keseregi babádon” szövegét, illetve dallamát a második felvonás egyetlen zenei betétjének (No. 10. „Felszállott a páva”) ismétlésével váltották ki. (A 3. felvonásban utólag ezen a helyen szólalt meg az azonos szótagszámú „Korcsmárosné bort ide az iczésbe”, 10/2-es *Einlage*.) A további két zenei betétről Szigligeti minden bizonnyal maga mondott le.¹¹⁵ Úgy tűnik, tehát Erkel a lehető legkomolyabban vette a népszínmű szövegírójának zenei elképzeléseit, sőt szerzőtársa elvárásait talán még túl is teljesítette. A Doppler Ferenctől kölcsönzött valcerral és a No. 3 ismétlésével megoldott záró báljelenetben sem a fogalmazvány, sem a sugópéldány nem jelez zenét, ez Erkel saját ötlete lehetett.¹¹⁶ Bajza József *Sóhajítás* (1834) című verse a szöveggönyv fogalmazványának alaprétegében is szerepel. Szigligeti emlékezetből jegyezte le, és egy saját szakasszal is kiegészítette. A megzenésítésről Erkelrel is egyeztetett,¹¹⁷ végül valamilyen okból mégis húzta a szöveget. Jóllehet a verset már a sugópéldányba se másolták ki, Erkel mégis elkészült a számmal. Talán maga a Bajza-vers vagy a politikai üzenettel bíró lengyel tematika beiktatásának lehetősége motiválta.¹¹⁸ A terjedelmes végszavakat kiíró másoló tudott Erkel tervéről

¹¹³ Az első felvonás zenei előkészítésébe láthatóan sokkal több energiát fektetett, mint amennyi a folytatás számára maradt.

¹¹⁴ A 15. jelenettel kapcsolatban lásd a 3.7 fejezetet.

¹¹⁵ A 3. felvonás 5. jelenetében tulajdonképpen két különböző zenei anyag (népies dal) szólalt volna meg a színpalak előtt és mögött egy időben. (A sugópéldány minden bizonnyal félreérti Szigligeti fogalmazványát, amikor a két dal szövegét egymás után jegyzi be.) A 11. jelenetbe tervezett, de még konkrétan nem jelzett női kartinál pedig valószínűleg technikai okokból kellett elállnia, női kar ugyanis kizárólag ezen a ponton lépett volna fel a darabban.

¹¹⁶ A sugópéldányban a zenei betétre és/vagy kíséretre csak utólagos ceruzás bejegyzés utal.

¹¹⁷ A szöveggönyv-fogalmazvány alaprétegének később húzott „lengyel nemzet” sora mutatja, hogy nem véletlen a partitúra címrészeiben ezen a helyen az Erkel kézírásában megjelenő „Alla pollacca” utasítás. Szigligeti minden bizonnyal az ugyancsak 1834-es *Apotheosis* nyomán kötötte Bajzához a korban egyébként gyakran felemlegetett lengyel párhuzamot.

¹¹⁸ A verset Wesselényi dalának is nevezték. Az országgyűlési ellenzék vezére ellen folytatott titkos rendőrségi zaklatás épp 1834 végén–1835 elején érte el tetőpontját. A *Sóhajítás* első sorai szállóigévé váltak. Vö. Kordé Imre

(helyesen számozta a *No. 13*-at), csupán a megzenésítés helyét nem ismerte.¹¹⁹ A keletkezéstörténet e néhány apró momentuma is jelzi: a 3. felvonás munkálatai során elég intenzív lehetett a komponista és a szövegíró együttműködése. Nem valószínű, hogy az egyébként gondosabban előkészített első rész esetében erre ne került volna sor, és Erkelnek ne lett volna alkalma az első felvonás betétszámainak felvázolására.

Bajza József: <i>Sóhajtás</i> ¹²⁰	<i>Két pisztoly</i> fogalmazvány első lejegyzés	<i>Két pisztoly</i> fogalmazvány második lejegyzés	<i>Két pisztoly</i> autográf partitúrájának szövegváltozata
Multadban nincs öröm, Jövődben nincs remény,	Multakban nincs öröm, Jövőben nincs remény,	Multakban nincs öröm, Jövőben nincs remény,	Multakban nincs öröm, Jövőben nincs remény!
	Minden mi kedves volt Rég elvesztettem én		
Hanyatló szép hazám!	Elosztott szép hazám	Hanyatló szép hazám	Elosztott szép hazám!
Miattad vérzem én.	Miattad sírok én.	Miattad sírok én	Miattad sírok én.
Miattad zeng panaszt	Miattad zeng panaszt	Miattad zeng panasz	Miattad zeng panaszt
S örök bút énekem:	Keserves énekem:	S keserv az ajkamon	Keserves énekem:
Sötét felhőd alatt	Igába hajtattott		Igába hajtattott
	Jó lengyel nemzet		
Ez élet gyász nekem.	Szegény jó- Jó árva nemzetem.		Jó árva nemzetem.
Oly sok küzdés után	S te kedves hű leány		
Örvény s hullám közül	Ki lángolón szeretsz		
Segélni part felé	Innen a szívhon [?]		
Egy csillag sem derül!	Enyém te nem lehetsz		
Ki szívet alkotál,	Multakban nincs öröm,		
S belé érzelmeket,	Jövőben nincs remény!		
Szeretni lángolón	Elosztott szép hazám!		Elosztott szép hazám!
Hazát és nemzetet;	Miattad sírok én.		Miattad sírok én,
			Hazám miattad sírok én.
Kinek hatalma szab			
Törvényeket, határt,			
Oh népek istene!			
Küldj egy reménysugárt.			

2. táblázat. Bajza József *Sóhajtás* c. versének változatai a *Két pisztoly* forrásaiban

A *Két pisztoly* első felvonásában mindössze a *Fra diavolo* kórusának áthangszerelése (*No. 8/2*) Erkel Ferentől származó autográf partitúra. A *No. 6* és *No. 9* Szerdahelyi József, illetve Doppler Ferenc saját munkája, a felvonás további részében pedig csupán az énekszólamot jegyezte be Erkel. A vegyes írásképi betétek közül azonban mindössze a *No. 3–4* esetében merül fel, hogy a dallam Erkelé. A *No. 3* versmegzenésítés eredetileg *esz-moll*-ban lejegyzett

(sajtó alá rendezte) és Tóth Dezső (válogatta és a jegyzeteket készítette), *Bajza József. Válogatott művei* (Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1959), 489. (= *Magyar klasszikusok*. Sorozatszerk. Szabolcsi Miklós).

¹¹⁹ A *No. 12* nem kapott végszót, és helyét később sem vezették be, noha a megfelelő szövegrész a *No. 13* végszavának részeként eleve szerepelt a partitúrában.

¹²⁰ Vö. Kordé–Tóth, *Bajza József*, 68–69.

dallama nem népies dal karakterű,¹²¹ jellege inkább enyhén lengyeles, mint magyaros,¹²² magával a verssel kapcsolatban pedig elképzelhető, hogy az Szigligeti alkotása, esetleg a *Két pisztoly* számára kialakított kompilációja. (A szöveggönyv fogalmazványa e helyen számos szerzői jellegű javítást tartalmaz.¹²³) A No. 4-nél, melynek szövege már Szigligeti fogalmazványának alaprétegében szerepel, a betét rövidsége, jellege, szövegének dramaturgiai funkciója, nem utolsó sorban pedig partitúrájának írásképe alapján gondolhatunk Erkel szerzőségére. Az első felvonás többi betétjének énekszólama ugyan Erkel Ferenc kézírásával szerepel a kottában, e dallamok azonban már bizonyíthatóan kölcsönzésekkel származó népies dalok, illetve népdalok, melyek – akárcsak a Rossini-idézet (No. 2) – a korabeli közönség számára ismertek, kedveltek lehettek. A 2–3. felvonásban elhangzó hat dalból öt esetében egyértelműen igazolható a korábbi eredet, és lényegében hasonló a helyzet az 1. felvonásban is. A No. 7b/d-ként feldolgozott ének („Szeretlek, szeretlek csak ne mondd senkinek”/ „Jobb a bor, jobb a bor, jobb a pálinkánál”) Almási Sámuel 1834-es és Kiss Dénes 1844-es gyűjteményében is szerepel, sőt az ismertebb „Szeretnék szántani” szöveggel egy évvel korábban a *Szökött katona* Szerdahelyi által „szerkesztett” zenei betétei közé is bekerült. A No. 8a („Tízet tojt már a fürjecske”) dallama már a 18. században is közkedvelt lehetett. A szöveg parafrázisa – a *Két pisztoly*-étől eltérő variánssal – Csokonai Vitéz Mihály *Az özvegy Karnyóné, s két szeleburdiak* (1799) című vígjátékában is megjelenik (2. felv., 7. jelenet).¹²⁴ Nagyon valószínű továbbá, hogy a darabot indító No. 1 („Pesten jártam iskolában”) és a No. 7a/c („Hová, háová barna legény az erdőbe”/ „Ha vén anyád morog reád gyere hozzám”) esetében is dallamkölcsönzésről van szó. A No. 1-nél a dallam német eredete, későbbi széleskörű elterjedtsége és variánsgazdagsága (t. k. „Ballag már a vén diák”), valamint szövegének jelenléte K. R. 1839–1843 közötti gyűjteményében utal az esetleges korai keletkezésre.¹²⁵ A No. 7a/c Szigligeti fogalmazványának sűrűn javított helyén jelentkezik a No. 7b/d és számos további,

¹²¹ A partitúra élén található autográf bejegyzésnek megfelelően *e-moll*-ba transzponálva másoltak ki a bemutató szölamanyagába. A dallamot Füredi felvette *101 nép és magyar dal, melynek legnagyobb részét éneklé Füredi Mihály*. Énekekre és zongorára alkalmazta Bartalus István (Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1861) című gyűjteményébe. A közléshez az eredeti 2/4-et 4/8-ra módosították, a kíséret ritmikáját átirták (t. k. számos pontozást vezettek be), megtartották azonban a népszínmű belüli *e-moll* hangnemet.

¹²² A korai szölammásolatokkal megegyező tartalmú, de idegen kéztől származó basso füzet bejegyzése a No. 3-at polkaként említi: „Auf die Stelle von Nro 15 komt Polka” [értsd: No. 3].

¹²³ A fogalmazvány alaprétegéhez tartozó színpadi utasítás értelmében e helyre Szigligeti eredetileg „párdalt” tervezett. A szöveg helyét kezdetben szabadon hagyta, majd bemásolta ide a *Sóhajás* első felét. Ennek húzását követően, hely hiányában, a függelékbe került a No. 3-ként megzenésített vers.

¹²⁴ Vö. Kodály Zoltán–Gyulai Ágost (közvettes és jegyzetekkel ellátta), *Arany János népdalgyűjteménye* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1952), 55, 114; valamint Hovánszki Mária, „»Csokonai-dallamok« és forrásaik II.”, *Magyar Zene* 44/4 (2006), 475–476.

¹²⁵ Vö. Stoll Béla (összeáll.), *A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)* (Budapest: Balassi kiadó, 2002), 394–396 (838. sz.). A német szövegvariánsokhoz lásd 3.7 fejezet.

később húzott népies dalszöveggel összefüggésben.¹²⁶ Noha ezeknél valamivel későbbi bejegyzés, mégis valószínű, hogy a szöveg (és dallam) már korábban ismert lehetett Szigligeti számára,¹²⁷ aki e dalszövegekkel sűrűn teleírt oldal tanúsága szerint zenei szempontból talán épp az első felvonást záró ének és tánc tablóját készítette elő.

Amennyiben tehát kizárólag a *Két pisztoly* írásképeire hagyatkozva döntenénk a szerzőség kérdéséről, mindenképp az ismeretlen közreműködő szellemi tulajdonának kellene tekintenünk a népszínmű csaknem teljes első felvonását, az Erkel által bejegyzett dallamok ugyanis két kivétellel, a korabeli dalkészlet ismert darabjainak átvételei. Azonban láthattuk, feldolgozói munkáját Erkel nem tekintette szerzői jellegű megnyilvánulásnak, elég hamar lemondott a népszínművek, drámák színlapjain való szereplésről, legfeljebb vezetőkévének kezdőbetűi utaltak közreműködésére. Ráadásul az első felvonás – vegyes lejegyzésű autográf oldalain található – zenéje eredetét tekintve korántsem egységes: a népies dal/népdal-feldolgozások (*No. 1, No. 7a–d, No. 8/1*) mellett emlékezetből idézett operarészlet (*No. 2. Rossini: A sevillei borbély, 1. felv. Rosina áriája, Vorlagét követő átvétel (No. 5. Thern Károly: Főti dal)* és önálló megzenésítés (*No. 3–4*) egyaránt szerepel benne. Lehetséges lenne, hogy praxisában első alkalommal, minden előkészítés nélkül Erkel idegenre bízta volna e feladatok megoldását, közöttük saját kompozícióinak kidolgozását is, miközben maga végezte el az Auber-partitúra áthangszerelését (*No. 8/2*)? A partitúra írásképe alapján a *No. 4*-en kívül legfeljebb a *No. 2, No. 5* és a *No. 7* esetében tudunk egy tőle származó *Vorlage* létezése mellett komolyan érvelni, az összes többi vegyes lejegyzésű betétszám partitúrája csupán az énekszólamok egyszerű bejegyzőjeként tünteti fel. Mégsem valószínű, hogy Erkel maga jegyzi be a partitúrába az idegen dallamokat, ha feldolgozásuk egyébként nem foglalkoztatja, és a formálódó új műfaj egyik első zeneszerző-közreműködőjeként aligha vállalta volna a zenei szerkesztő szerepét, ha a *Két pisztoly* anyagának több mint felét kitevő első felvonás többszólamúsításában és hangszerelésében nem vesz aktívan részt.

¹²⁶ A fogalmazványban „Kar és táncz” cím alatt üresen hagyott helyre eredetileg bejegyzett dalszövegeket lásd a Függelékben.

¹²⁷ Badics Ferenc szerint a dallam Fáy András szerzeménye. Vö. Badics Ferenc, *Fáy András életrajza* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1890), idézi Major Ervin, *Fáy András és a magyar zenetörténet* (Budapest: Magánkiadás, 1934), 10.

Andro *No. 6.* 17

Flauto $\text{E}^{\sharp} 2/4$ *colt*

Oboe $\text{E}^{\sharp} 2/4$

Corne $\text{E}^{\sharp} 2/4$ *in D*

Fagott $\text{F}^{\sharp} 2/4$ 9

Sobri. $\text{F}^{\sharp} 2/4$

Két pisztoly, 1. felvonás, *No. 6* (Az alföldön halászegény vagyok én), Szerdahelyi József feldolgozása. Szerdahelyi autográf partitúrája Erkel szerzői kéziratában, az előadások vezérkönyvében. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény



Két pisztoly, 1. felvonás, No. 9. Doppler Ferenc zenekari közjátéka. Doppler autográf partitúrája Erkel szerzői kéziratában. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény

Handwritten musical score for "Két pisztoly, 1. felvonás No. 2." by Gioacchino Rossini. The score is written on aged paper and includes staves for Flauto, Oboi, Clarinetto B., Fagotti, Corni-F., Tenor, Violini, Viola, and Basso. The tempo is marked "Moderato". A large, handwritten "Zene nélkül" (Without music) is written across the middle of the page, with a diagonal line drawn through the staves. The Tenor part has lyrics written below it: "ah ah ah do ro me ret tek coak te entu ver la".

Két pisztoly, 1. felvonás No. 2. Szabadon idézett részlet Gioacchino Rossini *A sevillai borbély* c. operájából. Erkel szerzői partitúrája: az énekszólam Erkel Ferenc, a hangszeres szólamok Erkel ismeretlen kisegítőjének írása
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény

III.3.6 ERKEL NÉPSZÍNMŰBETÉT DALLAMAINAK EREDETE INCIPITES FORRÁSJEGYZÉK

A népszínművek zenei betéteinek kialakításakor a darabok szövegírói vagy zenei szerkesztői a kor ismert, közkezdelt dalai közül válogattak. A zenetörténészek az Erkel által szerkesztett népszínművek dallamainak eredetével Major Ervin óta nem foglalkoztak komolyan. A népzenei adatbázisokban gazdag ismeretanyag gyűlt össze, melyet sem Legány Dezső műjegyzéke, sem a későbbi Erkel-kutatások nem integráltak. Erkel népszínmű-zenéivel kapcsolatban számos konfúz megfogalmazás olvasható. Különösen ilyen a *Két pisztoly* első felvonása, melynek autográf partitúrájában idegen kezek jelentkeznek. Az alábbi incipites jegyzék nem teljességre törekvő forráslista, elsődleges célja Erkel szerzőségének tisztázása. Az irodalom és az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztályán található Kodály-rend alapján az Erkel közreműködésével készült népszínmű-betétek dallamainak eddig ismert legkorábbi adatait összegzi.¹²⁸

HIVATKOZOTT FORRÁSMŰVEK. RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Almási 1834 = Almási Sámuel: *Magyar dalnok vagy énekes gyűjtemény*. Kézirat, 1834, MTA Kézirattár.

Arany = Kodály Zoltán–Gyulai Ágost (közzéteszi és jegyzetekkel ellátta): *Arany János népdalgyűjteménye* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1952).

Argay L. ék. = Argay Lina énekeskönyve. Lásd Stoll, i. m., 392. (825. sz.). Kézirat, 1838, OSZK Kézirattár.

Bartalus–Füredi 1861 = Bartalus István–Füredi Mihály: *101 nép és magyar dal, melyeknek nagyobb részét énekli Füredi Mihály*. Énekre és zongorára alkalmazta Bartalus István. (Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1861).

Bartalus 1883 = Bartalus István: *Magyar Népdalok, Egyetemes Gyűjtemény III* (Budapest: Pesti Könyvnyomda, 1883).

Bartalus 1896 = Bartalus István: *Magyar Népdalok, Egyetemes Gyűjtemény VII* (Budapest: Pesti Könyvnyomda, 1896).

Bartay 1833 vagy 1834 = Bartay András (Endre): *Eredeti-Nép-Dalok Klavirkísérettel. Gyűjtögette B. A.* (Pest. 1. füzet [1833], 2. füzet [1834]).

Berggreen 1847/1869 = Berggreen, Andreas Peter: *Folkesange og Melodier, faedrelandske og fremmede*, Kjöbenhavn, 1847 [2. bővített kiadás: 1869. A Kodály-rendbe utóbbi bedolgozva.]

Berner 1808 = Berner Ádám: *6 Magyar nóta két hegedőhöz és kobozhoz alkalmaztatva* (Pozsony: k.n., 1808).

Bognár 1857 = Bognár Ignác: *50 eredeti nép- és magyar dal* (Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1857).

Bognár 1858 = Bognár Ignác: *50 eredeti nép- és magyar dal* (Pest: Emich, 1858).

Borbély Lajos 1835 = Borbély Lajos kézirata, 1835. Hivatkozik rá Major m.j., 40.

Egressy 1857 = Egressy Béni: *Válogatott eredeti magyar dalai* (Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1857).

Erdélyi I és Erdélyi II = Erdélyi János: *Népdalok és mondák I–III* (Pest: 1846–1848).

Fogarasi–Travnyik = Fogarasi–Travnyik: *Magyar népdalok éneke és zongorára I–II* (Pest: Treichlinger, 1847).

¹²⁸ A népszínművek nemzeti színházi partitúráiban és szövegeiben fennmaradt utólagos zenei betétekkel nem foglalkozunk. A dallamok későbbi előfordulásait csak példászerűen említjük, elsősorban abban az esetben, ha a dalt Kerényi nem közli. A Kodály-rend adatainak kigyűjtésében Domokos Mária volt segítségemre. Munkáját ezúton is köszönöm.

Füredi 1851 = Füredi Mihály: *100 magyar népdal*. Gyűjtötte s Bognár Ignác zongorakíséretében kiadja Füredi Mihály (Pest: k.n., 1851).

Kerényi = Kerényi György (szerk., bevezetővel és jegyzetekkel ellátta): *Népies dalok* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1961) (= *Népzenei könyvtár* 3., szerk. Kodály Zoltán).

KissD 1844 = Kiss Dénes népdalgyűjteménye. Kézirat, a 122. számig a 1844-es bejegyzések, a későbbiek az 1840-es évek végéről vagy az 1850-es évek elejéről származnak (Bereczky János szíves szóbeli közlése alapján), OSZK Zeneműtár és MTA Kézirattár.

KissL 1864–1879 = Kiss Lajos népdalgyűjteménye I–IV. Kézirat, 1864–1879 és 1882, OSZK Zeneműtár.

Kiss Lantos 1875 = Zsasskovszky Ferenc és Endre: *Kis Lantos* (Eger: 1875).

K. R. gyűjteménye 1839–1843 = Stoll, i. m., 394–396. (838. sz.). Kézirat, Debrecen, Déri Múzeum Néprajzi Adattár, 209–216.

Limbay 1879–1888 = Limbay Elemér: *Magyar Dal-Album*. I.: Braunschweig; II–VI.: Győr. A szövegek külön: *Magyar daltár. A magyar nép dalainak egyetemes gyűjteménye* I–VI.: Győr, 1879–1888.

Major mj.2 = Major Ervin: „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”. Függelék/A: „Erkel fennmaradt népszínmű-dalai az OSZK népszínházi anyagában”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968), 11–43. (*Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*)

Mátray Pannonia = Mátray (Róthkrepf) Gábor: *Pannonien oder auserlesene Sammlung ungarischer Tänze* (Wien: Mechetti, 1825–1827).

Mátray Flora = Mátray (Róthkrepf) Gábor: *Flora oder vaterländische Tänze aus Ungarns älterer und neuerer Zeit* (Wien: Czerny, 1829).

Mátray Hunnia = Mátray (Róthkrepf) Gábor: *Hunnien oder auserlesene Sammlung ungarischer Tänze* (Wien: Mechetti, 1829–1830).

Mátray 1849 = Mátray Gábor: *37 népdal bariton hangra*. Kézirat, 1849.

Mátray 1852 = Mátray Gábor: *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye*, 1. füzet (Buda: Magyar Egyetemi nyomda, 1852).

Mátray 1854 = Mátray Gábor: *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye*, 2. füzet (Pest: Emich, 1854).

Mindszenty 1832 = Mindszenty Dániel: *Nemzeti dalgyűjtemény, ajándékul a barátság és szeretetnek*. Kézirat, 1832, MTA Kézirattár.

Morelly Hazai = Morelly Ferenc: *Hazai hangok. Magyar egyveleg* (Pest: k.n., é.n. [Mona szerint a 1848. Vö. Mona i.m., 2868. sz.]).

Morelly Báléji = Morelly Ferenc: *Legújabb pesti báléji-virányok* (Pest: Wagner, [1841]).

Ombodi ék. 1830 = Ombodi énekeskönyv, lásd Stoll, i. m., 573. (1364. sz.). Kézirat, 1830-as évek, Szatmárnémeti, Szatmár Megyei Könyvtár.

Paksa = Paksa Katalin: *Magyar népzene kutatás a 19. században* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988) (= *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 9).

Sárospatak 1826 = *Régibb és újabb részint érzékeny, részint víg, többnyire eredeti dalok gyűjteménye*

Stoll = Stoll Béla (összeállította): *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)* (Budapest: Balassi kiadó, 2002).

Szerdahelyi–Egressy 1843: Szerdahelyi József–Egressy Béni: *Magyar dalvirágok* (Pest: 1843)

Színi 1865 = Színi Károly: *A magyar nép dalai és dallamai* (Pest: 1865).

Tóth 1832 = Tóth István (kiskunfűlöpészallási református kántor): *Áriák és dalok verseikkel* (1832–1843). Kézirat, MTA Kézirattár.

Túri D. ék. 1834–1835 = Túri Dániel énekeskönyve, lásd Stoll, i. m., 383. (802. sz.). Kézirat, 1834–1835, OSZK Kézirattár.

Žganec 1920 = Žganec, Vinko: *Hrvatske puke popijevke iz Medimurja* (Zagreb: 1920).

Erkel Ferenc: *Haramják kara* (Férfikar). Elhangzott Ney Ferenc *A kalandor* c. népszínművének bemutatóján (1844. február 24.). Autográf partitúra. Címbejegyzés: „Tol [tollal helyben áthúzva, helyette:] Haramják Kara”. Utólagos kiegészítés, idegen kéz, korai írás: „Kalandorból” [sic]. A darab kottás forrásaihoz lásd 1. ljt.



A *Haramják karán* kívül a dallam más előfordulását nem ismerjük.

Szigligeti Ede: *Két pisztoly* (1844. március. 9.). Vegyes lejegyzésű autográf partitúra. A darab kottás forrásaihoz lásd 1. ljt.¹²⁹

1. felvonás

1. jel. No. 1 [cer. bej.: Introductio] (Bibi/ Lászlóné de Caux Mimi)



A partitúra alaprétégeiben ismeretlen kéztől (A1) cím, partitúrafej (kivéve énekszólám), teljes zenekari letét; Erkeltől az énekszólám és a számot indító tus (egy B-dúr akkord) beiktatására vonatkozó bemutató előtti, de utólagos bejegyzés. A nemzeti színházi szólámokba (NSZ) Erkel utasítása szerint kimásolva.

A dallam 1844 előtti előfordulását nem ismerjük. Szövege K. R. gyűjteményében 1839–1843. Későbbi adatok széles körű elterjedését bizonyítják. Több szöveg- és dallamvariánssal, lásd t. k. „Ballag már a vén diák”. Német szövegvariánsok között lásd: „Es reiten zwei Reiter beim Tore hinaus”; diák-szöveg: „Bemooster Bursche, zieh’ ich aus”. Vö. Kerényi, 205. sz., „Barna kislány lábaszára” szöveggel.

2. jel. No. 2 (Bibi) = szabadon idézve Gioacchino Rossini: *A sevillei borbély* (*Il barbiere di Siviglia*), Rosina 1. felvonás beli „Una voce poco fa” kezdetű F-dúr cavatina négy üteme (No. 4, 15–18. ü.).



A partitúra alaprétégeiben cím, partitúrafej (kivéve énekszólám), teljes zenekari letét A1 kézírása; az énekszólám Erkeltől, melyet A1 zenekari letét után vezetett be.

6. jel. (Lenke/ Hubenayné Magda Lujza és Bájkerti/ id. Lendvay Márton). Szigligeti fogalmazványában címként: „Párdal”; alatta üresen hagyott hely a szöveg számára. A címbejegyzés utólag húzva.

¹²⁹ Az autográf írásrétegeire és a szerzősége vonatkozó véleményünk számos ponton eltér Legány Dezső értékelésétől. Ezzel részletesen itt nem foglalkozunk. Összefoglalva lásd jelen fejezetben.

11. jel. No. 3 (Lenke)

Andante

Fel, fel e vér - ző ke - bel -ről ked - ves köny - nyű ég a -
zon szív re - ped - ve hű ő - led -ből sor - som en - gem mesz - sze von.

A partitúra alaprétégében továbbra is A1 írása a cím, partitúrafej (kivéve énekszólam), teljes zenekari letét; Erkeltől csupán az énekszólam, valamint egy bemutató előtti bejegyzés: „um einen halben Ton höher / in E mol”. A szólamanyagba eszerint kimásolva.

A dalszöveg valószínűleg Szigligetié, vagy általa a *Két pisztoly* számára készített kompiláció. A1 ezúttal is egy részletes fogalmazvány alapján dolgozhatott.

14. jel. (Férke?). Szigligeti-fogalmazványban címként: „Dal”, alatta alaprétégben megadott dalszöveg: „Végigmentem egy embernek az udvarán,/ betekinték véletlenül az ablakán,/ feleségem láttam/ más karján találtam.” Utólagos ceruzás bejegyzés: „más versekkel [?]”. Lásd ez a dal a *Zsidóban* betéteként (No. 12) Erkel által feldolgozva.

15. jel. vége. Szigligeti-fogalmazvány: „Távrolról dadaszó, melly mind közeledik”. A dadaszó a lakodalmas népnek álcázott haramiák közeledtét volt hivatott jelezni. Elképzelhető, hogy *A kalandorral* összefüggésbe hozott *Haramják karát* Erkel eredetileg e helyre gondolva dolgozta fel. A kórus előadására a *Két pisztoly* forrásaiban nincs utalás.

16. jel. No. 4 (Sobri / Füredi Mihály)

Larghetto

Mostajkadon legyen zár, egy hangcsupán re - tő - led, és a Balaton -tól él - ve el nem ha - tosz!

Partitúra alaprétégben A1 kézírása: cím, partitúra fej (kivéve énekszólam), teljes zenekari letét; Erkeltől az énekszólam, melyet ezúttal is a zenekari szólamokat követően vezetett be.

A kontextusból jövő szöveg Szigligetié. A1 feltehetőleg Erkel fogalmazványából dolgozott.

16. jel. (előbbihez közel) No. 5 (Sobri) = Vörösmarty Mihály *Fóti dalának* Thern Károly-féle megzenésítése, a dal utolsó hat üteme.

[Allegretto]

Hejh, ga - lam - bom, sző - ke bím - bóm mit ne - vetsz? Áld - jon meg a há - rom is - ten, ha sze - retsz.

Az átvétel forrását nem ismerjük, a dallam és harmonizálás egyetlen akkord kivételével pontosan követi a dal ének-zongora letétben kiadott, 1842-es változatát (Wagner József, Pest). Ettől csupán a betét hangneme tér el (Á-dúr helyett G-dúr), valamint némiképp a sorszerkezet is. Erkel még a bemutató előtt, de a zenekari letét elkészülte után törölte a Thern Károlynál következetesen végigvitt sorvégi ismétléseket, visszaállítva ezáltal a Vörösmarty-féle eredeti formát.

A partitúra alaprétégében A1 kézírása a cím, partitúrafej (kivéve énekszólam), teljes zenekari letét; Erkeltől az énekszólam, melyet A1 után vezetett be a kottába, valamint bemutató előtti bejegyzések: a számot indító tus („C dur akkord früher ausschreiben”), és a Thern-féle változat említett sorvégi ismétléseinek (incipit 3. és 6. ü.) húzása. NSZ bemutatóra készült szólamfüzeteibe Erkel instrukciói szerint kimásolva. Szigligeti

fogalmazványában alaprétegben a következő felütéssel: „egy nótára tanítom, a minap hallám egy Tisza parti embertől”.

16. jel. (előbbi folytatásaként) No. 6 (Sobri) = Szerdahelyi József autográf kézírata. A partitúrafejbe az énekszólamhoz „Sobri” nevét írta. Elképzelhető, hogy a partitúrát eleve a *Két pisztolyhoz* készítette.



A dalt lásd in Mátray1852: „e’ dal Bernát Gáspár több dalából van összeállítva” és „énekelték 1833–52 közt Erken, Hevesben, Kecskeméten, Pesten, Szabolcsban).¹³⁰ Major megemlíti, hogy a dal szerzőségét Egressy és Rózsavölgyi is magának vindikálja. Az 1840-es években állítólag Rózsavölgyi Thern Károlynak megmutatta 1824-ben Haslingernél kiadott *Debreceni csárdását*, mely szintén ezt a dallamot hozta.¹³¹ A kiadványt azonban Major nem találta, és ezért Bernát szerzőségét ismerte el. Összevetve a dallamot Bernát kiadványával leginkább a szekvenciálisan megismételt első három ütemre vonatkozóan egyértelmű az azonosság. A dal mindazonáltal már a bemutató idején is ismert és népszerű lehetett ugyanis Fogarasi–Travnyik az első füzet 3. számaként közli.

17. jel. (előbbihez közel) No. 7a (Férfikar)



Partitúra alaprétegben A1: cím, partitúrafej (kivéve énekszólam), teljes zenekari letét; Erkel: zenekari letétet követően bejegyzett énekszólam, valamint bevezető tusra vonatkozó szerzői utasítás („G-dur accord früher”), melyet NSZ alaprétegben hoz.

A dal korábbi forrását nem ismerjük. Későbbiek között lásd Mátray 1849, Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861. Badics Ferenc szerint Fáy András szerzeménye.¹³²

A Szigligeti-fogalmazvány alaprétegében a szöveg 7b/d és néhány további, a későbbiekben húzott dal után bejegyezve. A fogalmazványban „Kar és táncz” cím alatt üresen hagyott helyre eredetileg bevezetett dalszövegek: (1) Sobri: „Hej babám, be szeretlek ki sem mondhatom/ Sem éjjelem, sem nappalom/ nincs nyugodalom”; (2) Férfikar: „Ej, haj, igyunk rája, úgyis elnyel a sír szája”; (3) Kis, vagyis az egyik haramia, mint napa vagy napámasszony: „Földiekkel játszó égi tünemény”, stb [Csokonai: *A reményhez* c. verséből az első szakasz első négy és utolsó két sora]; (4) külön „Tánc”-felirat alatt a No. 7b/d szövege. Utóbbi kivételével Szigligeti húzta e bejegyzéseket, és helyhiány miatt fogalmazványának függelékbe jegyezte be No. 7a/c szövegét.

¹³⁰ Vö. Mátray 1852, 21. Bernát Gáspár kiadványát Mona Ilona p1839-re datálja. Vö. Mona, *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867*: „Alföldi csárdások / zongorára / szerzé és / Beniczky Lajosnak / nemzeti zenészetünk lelkes barátjának / ajánlja / Bernát Gáspár / ára 40x pp./ Nyomta Walzel Pesten [Walzel Ágost Frigyes].

¹³¹ Lásd Thern Károly levelét Ábrányi Kornélhoz in *Zenészeti Lapok* 1867. május 5. (VII: évf. 31. sz.), idézi Major, *Népies magyar műzene*, 15.

¹³² Vö. Badics Ferenc, *Fáy András életrajza* (Budapest, Magyar Tudományos Akadémia kiadása, 1890), idézi Major Ervin, *Fáy András és a magyar zenetörténet* (Budapest: magánkiadás, 1934), 10., valamint Major mj.2, Függelék, 40.

17. jel. (előbbi folytatása) No. 7b (Barna/ Egressy Béni; „*falsetül*”, tehát a kottapéldánál oktávval magasabban)¹³³



Partitúra alaprétégben A1: cím, partitúrafej (kivéve énekszólam), teljes zenekari letét; Erkel: énekszólam és bevezető tusra vonatkozó szerzői utasítás („G-dur accord”), melyet helyben töröl.

A dallamot lásd in Almási 1834, KissD 1844 (12. szám), továbbá „Szeretnék szántani” szöveggel Szigligeti Ede: *A szökött katona* (1843) betétei között Szerdahelyi feldolgozásában. Számos későbbi előfordulását sorolja Kerényi 25, 210.

17. jel. (előbbi folytatása). No. 7c (Sobri). Vö. No. 7a.

17. jel. (előbbi folytatása). No. 7d (Férfikar, majd Sobri).¹³⁴ Vö. No. 7b.

17. jel. No. 8a (Férfikar)



Partitúra alaprétégben A1: cím, partitúrafej (kivéve énekszólam), teljes zenekari letét, az énekszólam Erkelről.

Már a 18. században közkedvelt, későbbiekben is népszerű ének, Gyulai Ágost szerint a szöveg elemeinek legkorábbi példái a 17. századra mennek vissza. A dalszöveg parafrázisa, a *Két pisztolyétől* eltérő variánsban t. k. Csokonai Vitéz Mihály *Az özvegy Karnyóné, s két szeleburdiak* (1799) 2. felv. 7. jelenetében is előfordul.¹³⁵

17. jel. No. 8b (zenekar) = Daniel-François-Esprit Auber *Fra Diavolo, vagy A' terracinai fogadó* (*Fra Diavolo, ou L'hôtellerie de Terracine*, 1830) c. operájából az utolsó finálé kórusa alapján készült zenekari betét. Erkel autográf partitúrája a *Vorlage* apró módosításaival és részleges áthangszerelésével.

17. jel. utáni színváltozás alatt. No. 9 (zenekar) = feltehetőleg Doppler Ferencről, de mindenképp idegen szerzőtől származó 32-ütemes zenei betét. Vö. Erkel orig. bej.: „Döbler's Music zur Wintergegend”. A partitúra Doppler Ferenc kézírása.

2. felvonás. A teljes partitúra szerzői autográf.

15. jel. élén, majd a 18. jel. No. 10/1 (Férfikar)

¹³³ A szöveggönyv fogalmazványában eredetileg Marci és Rózsi éneke.

¹³⁴ A Szigligeti-fogalmazvány és partitúra szerint tánc alatt éneklő a kar, sűgópéldányban tévesen: *Sobri és Barna*; partitúra cer. bej.: „da capo 2te Mahl Sobri”.

¹³⁵ Vö. Kodály-Gyulai, *Arany János népdalgyűjteménye*, 114. Lásd még Hovánszki Mária: „»Csokonai-dallamok« és forrásaik II.”, *Magyar Zene* 44/4 (2006), 475.: „A dallam és szöveg második fele Pálóczi Horváth Ádámnál Amit adtam, jeggyűrűmet ... (ÖÉ 402. sz.) kezdettel található, de hogy ebben az esetben nem a Horváth Ádámnál lévő dallam az autentikus (ez Horváth önkényes kontaminálása), azt a későbbi népdalgyűjtések is bizonyítják.” Lásd még Kerényi, *Népies dalok* 199., 225.



Szövegét nyomtatásban lásd in Sárospatak 1826, dallamát in Tóth 1832, Bartay 1833, valamint *A szökött katona* (1843). Számos későbbi előfordulásához lásd Kerényi 9, 208. Fogalmazványban ezen a helyen eredetileg a „Recski/ Barna Bandi ne keseregj babádon” szövege. Lásd alább.

3. felvonás. A teljes partitúra szerzői autográf kivéve 10/2 énekszólama és No. 16 (Doppler).
2. jel. vége. No. 10/2. Einlage (Sobri). A betétet 1844. augusztus 31-én énekelte először Füredi a *Két pisztolyban*. A *Pesti Hírlap* 1844. augusztus 15-i hirdetése alapján a dal ének-zongorakíséretes változata már kevéssel korábban megjelent.



A partitúra itt is szerzői autográf, de énekszólama utólagos ceruzás idegen bejegyzés. Címbe több autográf javítás: „Harmadik szakasz /~~Férfi kar~~/ N. 9 / Sobri dala / [cer.] 10 1/2 / ~~Trinklied~~ / Moderato”. Partitúrafejben orig.: „Füredi”. A fogalmazványban korábban ezen a helyen is szerepel alaprétégben a „Recski/Barna Bandi” szövege. A sűgópéldányba eredetileg szintén ez kimásolva, majd törölve, és cer. bej.: „Korcsmárosné bort ide”.

A dalt jegyzi KissD 1844 (109, 218. sz.). Széles körben ismert. Vö. Kerényi 36, 212. Füredi 1851 alapján közli Paksa, 140. o.

3. jel. (röviddel a fenti után). No. 11. Férfikar és Kanásztánc (Férfikar)



Partitúra autográf címezés: „Férfikar és Kanász Táncz”. Partitúrafejben: „Kanász kar”.

A dalt lásd in Tóth 1832. Mátray 1852 szerint: „Dudanóta. 1820–1846. Fehér-, Somogy- és Veszprím megyében”. Mátray e helyen kivételesen dudanóta jellegű hangszeres bevezető ütemeket ír a dallamhoz. Lásd Tóth (78. sz.), Mátray (47. sz.), Bartalus 1883 (146. sz.) közli Paksa, 106., 143., 167. o.

Szigligeti-fogalmazvány orig. bejegyzés: „Dal és táncz”, majd hely kihagyva a szöveg számára, melyet bemutató előtt pótol. Alatta orig. bej.: „Három tánczot járnak. Dal után letelepednek és a kulacsokat forgatják.” NB. a sűgópéldányban valószínűleg tévesen: „Három tánczos [sic] járnak, dal után hátul letelepednek és a kulcsokat forgatják.”

3. jel. (kvázi folyt.). No. 12. Alla polacca (Bájkerti)

Bajza József *Sóhajtás* c. versét Szigligeti emlékezetből jegyezhetett le. Erkel Ferenc megzenésítése. Lehetséges, hogy Szigligeti eredetileg csak szavalként képzelte el.



11. jel. Szigligeti-fogalmazvány orig. bej.: „Lányok belül / dal”, alatta a szöveg számára hely kihagyva.

17. utolsó jel. No 16. Bal-Waltzer (zenekar). Doppler Ferenc autográf partitúrája. A fogalmazvány nem jelez zenét, a sugópéldányban utólagos ceruzás bejegyzés. A partitúrában Erkel eredetileg ezen a helyen a No. 3 ismétlésére adott utasítást: „N 17 [jav. 16]¹³⁶ geht auf der Instrumentation von N3^o.” A No. 3 ismétlését Doppler valcerének beiktatása után is megtartották, lásd Doppler saját bejegyzését a betét végén: „Auf die Stelle von No. 17 [sic] kommt Nro 3. Anfang auf pagina 9 von zeichen X”.

Szigligeti Ede: A zsidó (1844. július 27.). Autográf partitúra, kivéve a két kölcsönzött betétszám, No. 8 és No. 10 partitúráját, melyek Erkel kopistájának, Kocsi János nemzeti színházi klarinétos másolatában szerepelnek. Utóbbtól származik a népszínmű bemutatójának szölamanyag-együttese is.¹³⁷ A darab kottás forrásaihoz lásd 1. l.j.

No. 1 (Férfikar)



A dalt lásd in KissD 1844 (64. sz.). Későbbi előfordulásai Fogarasi-Travnyik, Füredi 1851. Továbbiakhoz lásd Kerényi 33., 211.

No. 2 (Férfikar)



Akarva primitív, indulószerű dallam, melynek ironikus hatása úgy jöhetett elő, ha felismerték. Más előfordulásáról azonban nem tudunk Szövege kontextusból jövő, feltehetőleg Szigligetié. Mind a nyomtatott, mind a kéziratos librettókban szerepel.¹³⁸

No. 3 Magánydal (Szántai/ Füredi Mihály)



A partitúrában „Kiöntött a Duna vize messzire” szövegkezdettel is. A sugópéldányban kizárólag utóbbi változat. A cenzori példányban orig.: „Nincsen kedvem, elvitte a golya”, majd tollal javítva a partitúra mindkét variánsára.

A dal első sorát lásd in Berner 1808. „A fagy után derül az ég tavaszra” szöveggel in Gaál József: *A vén sas* (1843) No. 9. Számos későbbi gyűjteményben is t.k. Berggreen 1847/1869,

¹³⁶ Az átszámozás a No. 11-nél kezdődött.

¹³⁷ Erkel kopistájának azonosításához lásd III.3.2 fejezet, 50. jegyzet.

¹³⁸ Major tévesen állapítja meg, hogy a szöveg a librettó forrásaiból hiányzik.

Mátray 1849, Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861, Limbay 1879–1888 és népdalként is például Somogyban betlehemesként és Udvarhelyen.

No. 4 Magánydal (Szántai/ Füredi Mihály)



A dalt hozza Tóth 1832, Szerdahelyi–Egressy 1843. Későbbiek között Fogarasi-Travnyik, Füredi 1851.

No. 5 (Lizi / Lászlóné de Caux Mimi)



Más előfordulását nem ismerjük. A partitúrában a szöveg a dal közepétől ceruzával idegen kéz által pótolva.

No. 6 (Lizi)



Kontextusból jövő szöveg. Más előfordulását nem ismerjük. A néhány ütemes betét valószínűleg Erkel megoldása.

No. 7 (Jancsi / Hubenay Ferenc és Lizi)



Már Major Ervin is jelzi szöveg nélkül Borbély Lajos 1835-ös kéziratában és szól Bartalus 1883 hivatkozásáról, aki „Bort ide ifjú asszony” kezdetű szöveggel egy 19. sz. eleji erdélyi gyűjtemény nyomán közli.

No. 8 (Lizi és Jancsi) = Kaczér Ferenc zenei betéte Ludwig Holberg: *A politikus csizmadia* c. vígjátékához.



A másolatot Kocsi János készítette, *Vorlagéja* a darab 1839-es pesti magyar színházi bemutatójához készült vezérkönyv.¹³⁹ A partitúrában előforduló két írás közül véleményem szerint egyik sem származik Kaczér Ferencről. A *Vorlage* szövege kontextusból jövő, az énekszólamot Kocsi szöveg nélkül hagyta, ezt utólag ceruzával pótolták. A szövegvariánst Erkel címbejegyzése tisztázza: „Attacca. Essik eső a harasztan”. A dal szövegét a darab szöveges forrásai alaprétégben hozzák. A dallamot lásd in Szerdahelyi–Egressy 1843 (5. sz), Füredi 1851. Színi (93. sz.) alapján közli Paksa, 161. o.

No. 9 Magány ének (Jancsi; ut. bejegyzésként 2. szakasz Lizivel)



A dalt lásd in Mindszenty 1832, KissD 1844 (133. sz.). Későbbiekben széles körben elterjedt, lásd t. k. Bartalus–Füredi 1861, Limbay 1879–1888 és 1880–1899-es szlovák gyűjtemény. Vö. Kerényi 201., 226. Szerdahelyi saját feldolgozásában szerepel még *A csikósban* (1847). Lásd KissD 133. sz. közli Paksa, 128. o.

No. 10 (Női kar) = Egressy Béni (?) zenei betétje Vahot Imre: *Farsangi iskola* c. négy felvonásos vígjátékához (bem.: 1844. február 17.).



A másolatot Erkel utasítására ezúttal is Kocsi János készítette. *Vorlagéja* a *Farsangi iskola* nemzeti színházi vezérkönyve volt. A *Vorlage*ban itt is kontextusból jövő szöveg szerepel, melyet a partitúra alatt feltehetőleg már alaprétégben a dal egyik ismert szövegvariánsa egészített ki („Késő ősszel jár a fecske messzire! Kikeletkor mégis megtér fészkére”).¹⁴⁰ A „Mi füstölög” szövegkezdetű változatot a két partitúra közül csak a *Vorlage* hozza az énekszólam fölött fekete tollal utólag bejegyzve. Kocsi az énekszólamot szöveg nélkül hagyta, Erkel utólagos címbejegyzése jelzi a szövegváltozatot. A dal a sugópéldányban nem szerepel, a cenzori példányban pedig utólagos bejegyzésként jelentkezik (az „Édesapám hajléka” szövegkezdet mellett).

A vígjáték bemutatója idején dallama ismert lehetett. Ennek szerzősége bizonytalan. Major szerint Gaál József költeményének Egressy Bénitől származó megzenésítéséről van szó. Ezt erősítik a vígjáték nemzeti színházi színlapjai is. A zenei betéteket tartalmazó partitúrában Egressy kézírása nem fordul elő.

No. 11 (Szántai)



Autográf címbejegyzés: „Férfi Kar [pir. cer. húzva] N 13 [autográf toll jav.: 11] Apám-anyám/ Népdali tempo”. Partitúrafejen autográf: „Férfi Kar” és tenor kulcsban lejegyezve. Erkel bejegyzés az énekszólam belépésénél: „Füredi” és „in bass Schlüssel ausschreiben”.¹⁴¹

¹³⁹ Kocsi azonosításához lásd III.3.2 fejezet, 50. jegyzet, a *Vorlage*ről részletesen lásd jelen fejezet, 95.

¹⁴⁰ Talán csak a dallam forrását akarták ezzel pontosítani, ugyanis ezt a variánst a vígjáték bemutatójának cenzori példánya nem tartalmazza (OSzK Színháztörténeti tár, N. SZ. F 58/1).

¹⁴¹ Majornál tévesen szövege a librettóból hiányzik. (NB. a nyomtatott librettóból valóban). A NSZ sugópéldány

A dallam bemutató előtti előfordulásáról nem tudunk. Treichlingernél feltehetőleg nem több mint egy évvel később, 1845-ben a dal Egressy neve alatt jelent meg: „Ablak alatt/eredeti dalok zongorára kísérettel/ zenéjét szerzé, és / méltóságos Gróf/ Zich Lászlóné / születet Széchenyi Mária Ónagyságának/ tisztelettel ajánlja / Egressy Bénéjmin./ No. 2/ Treichlinger J. tulajdona/ Pesten.” A Pl. Nr.: N. alapján Mona szerint ca1845-ös. Kotta belső címlap: „Nepdal/ (a' Zsidó czimű játékban éneklí Füredy./”

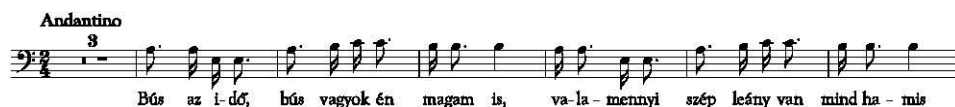
No. 12 (Lizi)



A dalt lásd in Mátray *Hunnia* és *Flora*, továbbá KissD 1844 (131. sz., szöveg nélkül). Későbbi előfordulásai között szerepel Morelly *Hazai*, Mátray 1854, Bognár 1857 és 1858, Bartalus–Füredi 1861, Színi 1865, Kiss Lantos 1875 (más szöveggel), Limbay 1879–1888. Népdalgyűjtésekben t. k. Zetelaka (1902), Bukovina (1914). Lásd még Doppler *Dalos Pista* (1856) No. 8.

A darab szöveges forrásaiban orig., a partitúrában ceruzás javításként a „végig sétált egy asszonynak az udvarán” variáns. A dalszöveget Szigligeti a *Két pisztoly* fogalmazványába is bevezette, de ott végül nem került be a darab zenei betétei közé.

No. 13 (Szántai)



Számos adat „Pej paripám” szövegkezdettel. Előfordulásai t. k. in KissD 1844 (88. sz), Berggreen 1847/1869, Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861, Színi 1865 és kétszer különböző szöveggel in KissL 1864–1879, valamint Limbay 1879–1888. Morva és román változatai is vannak. Lásd KissD, Füredi (10. sz.) és Színi (104. sz.) közli Paksa, 126, 138, 156. o.

Szigligeti Ede: *Debreceni rüpők* (1845. január 4.). A mindössze egy előadást megért darab betétszámait *A rab* és az *Egy szekrény rejtelmének* bemutatóin is elhangoztak. A partitúra megfelelő oldalai e két utóbbi népszínmű eredeti vezérkönyveiben maradtak fenn. (A darabok kottás forrásaihoz lásd l. lj.) A *Debreceni rüpők* további számainak szerzői kézírata, valamint a népszínmű szövegkönyve elveszett vagy lappang.

No. 2/1 (Katicza /Prielle Kornélia). Később *Egy szekrény rejtelve* No. 6/1. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 5–6.



A dalt korábban lásd in Arnold György: *Tisztújítás* (1843), KissD 1844 (54. dal: [fehér]). Számos későbbi adat között Morelly *Hazai*, Szigligeti: *A cigány* (1853)[piros, fehér], és

és a cenzori példány azonban alaprétégen tartalmazza.

Bartalus–Füredi 1861, Színi 1865, Limbay 1879–1888. Szövegvariánsok „Három fehér kendőt veszek”, „Szivárványos az ég alja” stb. Vö. Kerényi, 38, 212.

No. 2/2 (Mézesi / Szigligeti Ede). Később *Egy szekrény rejtelve*, No. 6/2. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 7–8.



A „Szeretnék szántani” dallam variánsa. Korai előfordulását „Jobb a bor, jobb a bor” szövegváltozattal lásd in Almási 1834 (II. 81), KissD 1844 (12. sz.). Egressy Béni. azonos szöveggel és hangnemben hozza a *Jegygyűrű* (1846) zenei betéteként. Vö. *Két pisztoly* 7b/d.

No. 4 (Sándor / id. Lendvay Márton). Később *A rab*, No. 1. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 13–16.



Eddig ismert korai előfordulásai Tóth 1832, KissD 1844 (89. dal). Lásd még Színi 1865, Bartalus 1896. További adatokat közöl Arany 1.77. sz. (68., 140. o.). Színi (111. sz.) alapján közli Paksa, 158. o.

No. 5 (Rózsai asszony / Hubenayné). Később *Egy szekrény rejtelve* No. 10. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 17–19 (20. oldal üresen hagyva).



Partitúra utólagos cer. bejegyzés: „Kinek nincsen szeretője, menjen ki a zöld erdőbe”. Korai előfordulása Bartay 1834, ahol a „Tiszamelléki” helymegjelöléssel szerepel. Későbbiek között lásd Berggreen 1847/1869, Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861, Színi 1865, Limbay 1879–1888, Bartalus 1896. Variánsát „Szerelmes a nap a holdba” szöveggel lásd in Kerényi 181, 224.

No. 6 (Csősz?). Később *A rab*, No. 3. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 21–24. Egyértelműen a *Debreceni rüpfő*ke tartozik,¹⁴² valószínűleg a dalszöveg miatt került a csősz a partitúrafejbe, a darab szereposztásában nem jelenik meg.



A dallam eddig ismert korai előfordulásai: Ombodi ék. 1830, Szerdahelyi–Egressy 1843. Későbbiek között lásd Füredi 1851.

No. 7 (Sándor). Később *Egy szekrény rejtelve* No. 9. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 25–28.

¹⁴² Lásd lapszámozás, és hátoldalán a 6–9 jelenés szereplői és végzava, mely rávezet a No. 7-re.



Klarinét szólóval indítja a számot, és a hangszer önálló belépéseivel tagolja a verssorokat is. Feltehetőleg az átvétel alkalmával Erkel piros ceruzával ezeket mind törölte (lásd ugyanezzel javította a numero számát is) és bejegyzte: „der Clarinett Solo bleibt durchaus weg. Accord”. Hasonló szólókkal később az *Erzsébetben* és a *Bánk bán*ban találkozunk.

A dallam némiképp eltérő, folklorizálódott népi szöveges variánsát lásd in KissD 1844 (148 és 216. sz.), Színi 1865, Bartalus 1883.¹⁴³

No. 10¹⁴⁴ (Kurta Péter / Hubenay Ferenc). Később *Egy szekrény rejtelve* No. 7. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 29–32.



A dallam eddig ismert korai előfordulásai között lásd Mátray *Pannonia*, Tóth 1832, és az Erkel által használt szöveggel in Mindszenty 1832, KissD 1844 (180. sz.), valamint Haray Viktor: *Szökött színész és katona* (1845). Lásd továbbá *A csikós* (1847) betéteként, valamint Füredi 1851, Színi 1865, Limbay 1879–1888. Vö. még Arany I.45. sz. (60., 132), Kerényi 16, 209. Színi (179. sz.) alapján közli Paksa, 159.

No. 11 (Sándor). Később *A rab*, No. 4. Partitúra eredeti autográf lapszámozás: 33–34. Töredék.



Korai előfordulásai: Ombodi ék. 1830, K. R. gyűjteménye 1839–1843. Mátray 1852 szerint „Pest, Szabolcs, Székelyföld: 1845–52”. Az egyik legelterjedtebb népies műdal. Számos népi variánsa is ismert sokféle szöveggel és picit dallamilag is variálva. Későbbi előfordulásaihoz lásd Kerényi, 43, 212–213. Szigligeti Ede–Egressy Béni: *Párbaj mint istenítélet* betétei között is (bem.: 1848 márc. 3.), valamint más szöveggel in Bognár Ignác: *Orgazda* (1852).

Szigligeti Ede: A rab (1845. június 2.). Három száma eredetileg a *Debreceni rüpők* része volt. Autográf partitúra, kivéve a bemutató előtt idegen kéz által átmásolt kölcsönzést. A darab kottás forrásaihoz lásd 1. l.

No. 1 (Ferge / Füredi Mihály). Vö. *Debreceni rüpők*, No. 4.

A darab cenzori példányába (OSZK, Színháztörténeti tár, N. SZ. R. 45), 5^b oldalon a dal szövege utólag tollal bejegyezve.

¹⁴³ Bereczky János szíves közlése.

¹⁴⁴ Eredetileg No. 8, majd húzva: No. 9, majd ez is húzva és No. 10.

No. 2. (Ferde)



Partitúra fejből orig. „Füredi”. Feltűnő, hogy Erkel itt nem jegyzi be a dallammal együtt a szöveget is, melyet a partitúrában ceruzával idegen kéz pótol. A dal megszólalásának helyén a cenzori példányban orig. egy másik szöveg szerepel teljes terjedelemben („Egy fekete felhő amott kerekedik, / két fekete holló benne legyeskedik, / szállj le holló, szállj le tömlöcz ablakára, / ide, hol be nem fér a napnak sugára stb.), majd piros ceruzával húzva, fölötté ceruzás bejegyzés: „Felszállott a páva”. A partitúrába utólag bevezetett verssorok tehát itt nem fordulnak elő.

A dallam korai előfordulásáról nem tudunk. Mátray 1849 „Hervadok angyal érted” szöveggel a következő megjegyzés kíséretében közli: „Egy toborzó dallama szerint”. Feltehetőleg nem *A rab* alapján ugyanis ugyanebben a kiadványban jelzi, amikor pld. a *Két pisztoly* számai közül kölcsönöz. További előfordulásai között Berggreen 1847/1869, Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861. A dallam elejéhez lásd „Ritka búza, ritka árpa”, amely már Tóth 1832-ben is szerepel.

No. nélkül. (zenekar / és férfikar? ¹⁴⁵) = Daniel-François-Esprit Auber: *Fekete dominó* (*Le domino Noir*), 2. felvonás, No. 7. *Morceau d'ensemble*, 9–43. ütem, férfikar. Azonosítatlan kéz nemzeti színházi *Vorlage* alapján készült másolata a népszínmű előadásain hiányzó hangszerek elhagyásával. Lásd Szigligeti fogalmazvány és nemzeti színházi vezérkönyv: „Kar von Fekete Domino”. Cenzori példány alaprét: „Kar dal / (: a fekete domino második felvonásából:)”.

No. 3 (Ferde). Vö. *Debreceni rüpek*, No. 6.

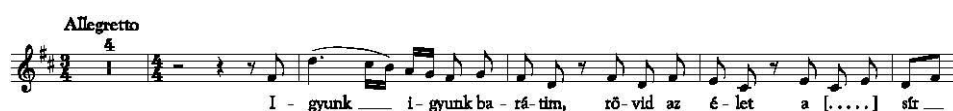
A cenzori példányban utólag beragasztott kis papíron, később piros ceruzával húzva: „Csósz leszek én a nyáron / A bögzödi határon” szövegvariáns.

No. 4 (Ferde, Zsuzsi / Éder Lujza). Vö. *Debreceni rüpek*, No. 11.

A rab cenzori példányában és kottás forrásaiban további szövegvariánsok. Cenzori példány orig: „Kidült a fa mandulástól”, „Magasan repül a héja”, „Nézz ki rózsám az ablakon”, „Ha tudtad, hogy nem szerettél”, „Jaj, beh beteg vagyok szörnyen”. A partitúra eredeti verssorai a cenzori példányba utólag tollal bejegyezve. Szólamanyagban „Nézz ki rózsám” változat is, a partitúrában utólag „Magasan repül” és „Kidült a fa”. A cenzori példány további utólagos szövegbejegyzései: „Derülj rózsám új tavasznak sugara”, „Ha meghalok csillag lesz majd belőlem”.

Szigligeti Ede: Egy szekrény rejtelve (1846. február 28.). Autográf partitúra részben a *Debreceni rüpek* kéziratának átvételével. A darab kottás forrásaihoz lásd 1. l.

No. 1 „Zapedatre” (Csillagné / Lászlóné de Caux Mimi)



¹⁴⁵ Mivel *A rab* előadásain a férfikarra egyébként nem tartottak igényt, a betét szövege pedig sem a kottában, sem a szövegkönyvben nem szerepel, és kóruszólamok sem maradtak fenn, valószínű, hogy zenekari számként adták elő.

Zapateado-dallam. Partitúrafejen orig. „Lászlóné”. Cenzori példányban (OSZK, Színháztörténeti tár, N. SZ. E 73) utólagos ceruzás pótlásként.

No. 2 (Zöld Jancsi / Füredi Mihály)

Allegro

Ré-gen hal-lom már én azt a sze-let, hogy a bá-ró en-gem vas-ra-ve-ret
Csill-lag-né en-ge-met nem sze-ret

Partitúrafejen orig.: „Zöld”. Cenzori példányban szövege utólag tollal bejegyezve.
A dalt lásd in KissD 1844 (103. sz.). Széles körben elterjedt. Magyar átvételként Žganec 1920 horvát muraközi anyagában is.

No. 3 Tempo di Valse (Zöld Jancsi)

Tempo di Valse

A fe-jem, a fe-jem ke-reng fo-rong

Talán idézet, lásd végszó: „Azt mondom én is, mit az egykori sváb mondott”. Szövege a cenzori példány alaprétegében.

No. 4/1 (Csillagné, Zöld Jancsi)

Moderato

Jártam kertben rózsák között nem hoz-tam el

Partitúrafejen orig.: „Zöld” majd „Csillagné”. Cenzori példányban hely kihagyva a szövegnek, melyet később tollal pótoltak.

A dalt lásd in KissD 1844 (52. sz.: „Falu végén a kocsmában” szöveggel) és Morelly *Báléji. A csikós* (1847) betétei között is szerepel: a partitúrában Szerdahelyi hangszerezésében „Ördög bújjék komámasszony ködmönébe”, az Erkel Elek által *A csikós* dalaiból összeállított kötetben pedig „Meg ne mondja komámasszony az uramnak” szöveggel. Lásd még Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861 stb. Vö. Kerényi, 203, 226.

No. 4/2 (Csillagné, Zöld Jancsi). Mind a partitúrában, mind a cenzori példányban az előbbi folytatásaként. A dallamot lásd in Tóth 1832 („Virágszám, ha kend úgy”) és KissD 1844 (107. és 132. sz.: „Kicsi falu fehér ház”; „Komáromba kell menni”). Szerepel többek között *A csikós* (1847) és a *Két Sobri* (1851) betétei között is. Vö. Kerényi 12, 208.

Allegro

Pi-ros ró-zsa fe-hér kar, é-des ba-bám mit csi-nálsz?
Hej, e-gyen-ge-tem ma-ga-mat vá-rom a ga-lam-bo-mat

No. 5 (Zöld Jancsi, Csillagné)

Allegretto

Nem a-nyá-tól let-tél ró-zsa-fán ter-met-tél pi-ros pün-köd napján hajnal-ban szü-let-tél

Partitúrafejen egy, cenzori példány alaprétégében két verszakkal.

Korai hangszerelése in lásd Egressy Béni: *A falusi lakodalom* (1834/1844¹⁴⁶) és uő.: *Tisza parti csárdások* c. kiadványban. Lásd még Berggreen 1847/1869, Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861. További népszínművekben: *Pünkösdi királyné* (1850), *Csizmadi és kísértet* (1856). Vö. Arany I.15. sz. (54., 112–114. o.).

No. 6/1-2 (Zöld Jancsi, Csillagné). Vö. *Debreceni rüpfők*, No. 2/1-2.

Cenzori példányban orig. itt más variáns: „Jere szívem csókolj meg, két kezeddől ölelj meg” szövegkezdettel. Ez utólag húzva.

No. 6/3 (Zöld Jancsi, Csillagné)



Cenzori példányban a fenti húzott szöveg folytatásaként alaprétégben. Partitúrában a fenti átvétel miatt(?) utólagos numero ceruzával és tollal: „No 6c”.

Dallama Erkel előtt Egressynél „Van szederfa, de nincs rajta” szöveggel *A falusi lakodalom* (1834/1844) betétei között (3. sz., 2. dallam), valamint KissD 1844 („Debrecenben kidobolták” szöveggel., 139. sz.). Széles körben elterjedt. Előfordulásaihoz lásd Arany 98. sz. (75., 148–149. o.), Kerényi 23, 210.

No. 7 (Seckó/ Hubenay Ferenc). Vö. *Debreceni rüpfők*, No. 8.

Cenzori példányban szövege alaprétégben.

No. 8 (Seckó)



Partitúra fejben orig. „Hubenay”. Cenzori példányban alaprétégben.

Dallama már Tóth 1832 gyűjteményében „A tót zember mestersága vékony gyócsot zárulni” szöveggel. Néhány későbbi adat (pld. Limbay 1879–1888) mindenütt a tótos szöveggel. A népszínműbeli szövegváltozat máshol nem fordul elő.

No. 9 (Zöld). Vö. *Debreceni rüpfők*, No.7

A cenzori példányból hiányzik. Helyén alaprétégben egy másik dal 5 szakasza „Láttam egy házmestert/ jókor kaput zára” szövegkezdettel. Későbbiekben ezt ceruzával húzták, de az átvételt nem pótolták.

No. 10 (Csillagné). Vö. *Debreceni rüpfők*, No. 5

Szövege a cenzori példány alaprétégében a kopista utólagos bejegyzéseként „Kinek nincsen szeretője” szövegkezdettel. Később fekete tollal „Jaj, beh szennyos a ruhája/ tán nincs aki mosson rája” szövegvariánssal kiegészítve. Egy kevéssel korábbi helyen eredetileg a „Majd elmegyünk Bisztricára bányásznak” dal szövege szerepel, melyet később No. 10 javára töröltek.

¹⁴⁶ MSZT: Jakab István Budán már játszott (és 1835-ben megbukott) *Falusi lakodalom* c. darabja új, zenés formában került színre (1844).

III.4 *Salvator Rosa* (1855)

Az 1846-os *Egy szekrény rejtelmét* követő hosszas hallgatás után Erkel minden színpadi zenéje szerzőségi kérdésektől terhes. Egymaga többé nem vállalta színpadi mű zenéjének végső megfogalmazását, sőt, a többé-kevésbé önálló komponáláshoz is viszonylag nehezen talált vissza. Kezdetben kizárólag társszerzőként vett részt kisebb munkákban. A *Sakk-játék* (1853) című pantomimban az európai hírű sakkozóval, Szén Józseffel (1805–1857), a Pesti Sakk-kör alapítójával működött együtt;¹ a *Székelly leány Pesten* (1855) c. népszínmű zenéjének összeállításánál a fiatal Huber Károllyal, a Nemzeti Színház hangversenymesterével, későbbi másodkarmesterével társult; a *Salvator Rosa* (1855) c. melodráma zenéjénél pedig Doppler Ferenc és Károly, valamint Egressy Béni szerzőtársaként tartjuk nyilván.²

A kezdetben vállaltan többszerzős kompozíciók fokozatosan vezettek el a közös műhelymunkához. Arról, hogy ez valójában hogyan is zajlott, csupán feltevéseink vannak. A *Sakk-játék* és a *Székelly leány Pesten* kottás forrásai nem maradtak fenn, zenéjüket nem ismerjük, de e két darabnál komolyabb kompozíciós műhelymunkáról nem lehetett szó. A 81 húzásból álló, egy sakkasztalt mintázó emelvényen játszódó, negyven élő alak által előadott *Sakk-játék* az 1853-as farsangi álarcosbál szünetében előadandó közjátéknak készült, Erkel társszerzője pedig minden bizonnyal elsősorban sakkozóként, és nem zenészként vett részt a közös munkában. A Pajor Nina népszínmű zenei betéteinek összeállításakor elképzelhető, hogy Erkel és Huber Károly már tudták: kolozsvári bemutatóra dolgoznak, ahol ebben az évben nem áll rendelkezésre a szokásos zenekar, s a népszínművek zenéjének előadásához a neves kolozsvári népzeneész, Pongrácz Lajos cigányzenekarát szerződtetik.³ Nehéz elképzelni, hogy Erkel e munkák bármelyikébe komolyabb alkotói energiát fektetett volna.⁴

¹ 1865-től évtizedekig Erkel volt a Pesti Sakk-kör elnöke.

² *Salvator Rosa* (vegyes lejegyzésű AU és a bemutató NSZ: OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 669/2). Erkel szerzőségét e művel kapcsolatban elsőként Major Ervin vetette fel. Vö. Major mj.2, Függelék/A7. A szerzőmegjelölés nélküli vezérkönyvben néhány évvel később Somfai László azonosította Erkel, valamint a Dopplerek kézírását, és állapította meg szerzőségüket. Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 112 (lásd Rövidítések); Legány mj., 64. Eckhardt Mária a melodráma szerzőinek sorát Egressy Bénivel is kiegészítette. Szerinte elképzelhető, hogy a melodrámaéhoz az 1851-ben elhunyt Egressy zenéjét, talán inkább csupán dallamait is felhasználták. Vö. Eckhardt Mária, „Egressy (Egeresy Galambos) Béni”, in Carl Dahlhaus – Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.), a magyar kiadás szerkesztője Boronkay Antal, *Brockhaus–Riemann zenei lexikon*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1983), 1. kötet, 488.

³ Ők játszottak a darab 1855. március 28-i bemutatóján is. Vö. Lakatos István, *A kolozsvári magyar zenés színpad (1792–1973). Adatok az erdélyi magyar nyelvű színház történetéhez* (Bukarest: Kriterion, 1977), 50., 131.

⁴ Legány lehetségesnek tartja, hogy „az egyébként lassan dolgozó Erkel a *Saroltának* rövid idő alatt elkészített

A *Salvator Rosa* eredeti partitúrájában Erkel kézírása az első két számban fordul elő. Akárcsak a *Két pisztoly*ban, ezúttal is csupán az énekszólamot vezette be ő maga, a hangszeres szólamok Doppler Ferentől valók. Somfai László a hasonló partitúraoldalakat, melyeken csak az énekszólam autográf, a későbbi operák kapcsán „első partitúra-konceptus”-nak, illetve „partitúra-elsőfogalmazvány”-nak nevezte, és úgy gondolta, az idegen kéz jelenléte általában az idegen bejegyző szerzőségét is bizonyítja. E hipotézisből kiindulva elemezte már a *Salvator Rosát* is, véleménye szerint „a Doppler-testvérekkel közösen készített (valószínűleg gyorsan összezsapott)” alkalmi műben Doppler Ferenc „önállóan instrumentálta Erkel Ferenc dallamait”.⁵ Legáný Dezső, mint láttuk nemcsak a *Salvator Rosában*, hanem a *Két pisztoly*ban is a műhelyszerű munka olyan előrehaladott formáját látta megvalósulni, ahol Erkel mindössze egyetlen énekszólamot adott át kíséretjének, rábízva mind a harmonizálást, mind pedig a hangszerelést.⁶ Azonban, korábbi feltételezéseinkkel ellentétben a *Salvator Rosa* előtt Doppler Ferenc és Erkel zeneszerzőként nem működött együtt, a közös komponálásnak nem volt kialakult gyakorlata Erkel műhelyében, így kettejük viszonylatában sem. Így még az oly remekül hangszerelő Dopplerről sem feltételezhető, hogy kizárólag az énekszólam ismeretében dolgozta volna ki a *Salvator Rosa* első két számát.⁷ Legalább egy zongoraletét formájú fogalmazványnak léteznie kellett, melyet az énekszólamokat tartalmazó autográf partitúraoldalakkal együtt megkapott. (Hasonló megoldásra az *Erzsébet* vázlatanyagában is látunk majd példát.) Annak alapján, hogy Erkel kézírása épp az első két számban bukkan fel, elképzelhető, hogy eredetileg ő vállalta a melodráma teljes zenéjének megírását, majd a munkát viszonylag korán átadta Dopplernek. A szerző megjelölése nélkül hagyott partitúra további számait – egyetlen kivétellel, melynek oldalain Doppler Károly kézírása szerepel – végig Doppler Ferenc jegyezte le. A munka átadásával Erkel a szerzőségről is lemondott. A korabeli sajtó nem említi közreműködését, igaz, hallgat Doppler Károly és Egressy esetleges szerzőségéről is. A Magyar Sajtó kritikusa Doppler Ferencet nevezte meg a mindössze három előadást (1855. december 29., 30., 1856. május 3.) megért darab zenéjének „szerkesztőjeként” (sic).⁸

zenéjét részben a Huberrel közös kompozíció felhasználásával írta meg”. Ezzel egy időben azt sem zárja ki, hogy Huber Károly is bedolgozta az Erkelrel közösen jegyzett népszínmű zenéjét saját, *Székelly leány* c. vígoperájába (librettó: Bulyovszky Gyula), melyet 1858. november 27-én mutatott be a pesti Nemzeti Színház. Vö. Legáný mj., 64.

⁵ Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 98., 141–142.

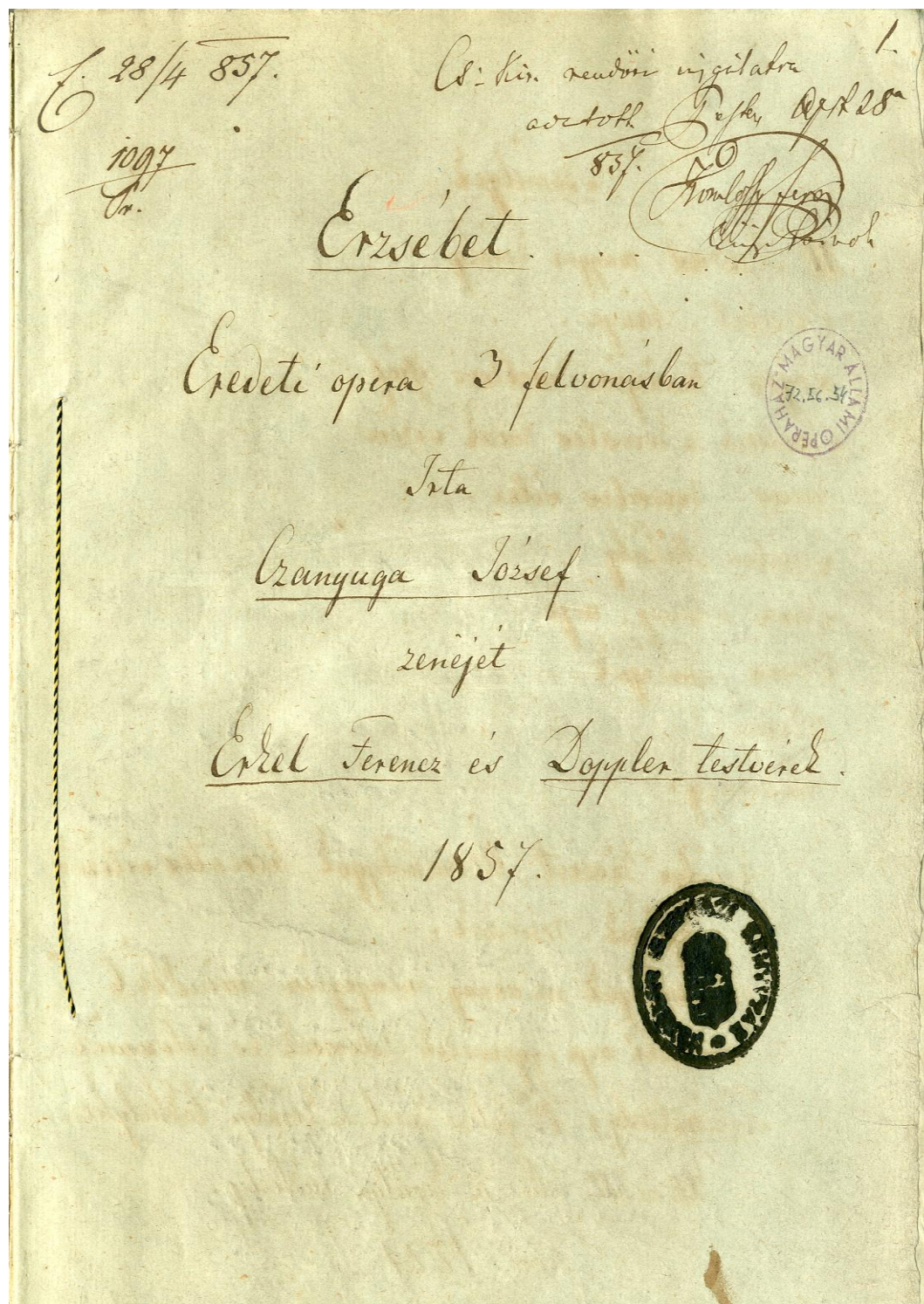
⁶ Legáný mj., 64.

⁷ Doppler hangszerelői tehetségét már első operájának kritikusi is kiemelik. Liszt Ferenc 1860. szeptember 14-i weimari végrendeletének kiegészítésében a kiadásra szánt kézirat anyag jegyzékében a következő megjegyzést fűzte a Doppler által meghangszerelt *Magyar Rapszódia*khöz: „Magyar Rapszódia nagy zenekarra, F. Doppler hangszerelésében – revidálva Liszt F. által. / N.B. Nem szabad elfelejteni Doppler nevét a címlapra tenni, mert csodálatosan végezte ezt a munkát”. Vö. Alan Walker, *Liszt Ferenc. 2. A weimari évek 1848–1861* (Budapest: Editio Musica, 1994), 533.

⁸ *Magyar Sajtó*, 1856. január 3.: „zenéjét szerkeszté Doppler Ferenc”.

A Pesti Napló az első két előadásról közölt kritikájában még tudni vélte, hogy az első románc Erkeltől származik, de a harmadik és egyben utolsó előadás beszámolójában már csupán Doppler Ferencet említette a *Salvator Rosa* komponistájaként⁹ – jogosan, hiszen a melodráma zenéje nagyrészt az ő produktuma.

⁹ *Pesti Napló*, 1856. május 6. A sajtóadatok forrása: MTA Zenetudományi Intézet, Magyar zenetörténeti adatgyűjtés, katalóguscédulák. Az előadások színlapjain is csupán Doppler Ferenc neve szerepel. Vö. OSzK Színháztörténeti Tár, a Nemzeti Színház előadásainak repertórium.



Erzsébet. A bemutató cenzúra példánya. Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye

IV. ERZSÉBET (1857)
AZ OPERA SZÁMAI

	Doppler Ferenc AU 1–67
OVERTURA (Doppler Ferenc)	
ATTO PRIMO (Doppler Ferenc)	
No. 1 Coro Légy üdvözölt! hozott az ég! (Coro I / II)	1 ^a
No. 2 Duetto (Lajos, Kuno) Recitativo Amint kívántam, úgy történik most (Lajos)	11 ^a
Duetto Ha még szeret, oltárhoz vezetem (Lajos)	13 ^b
No. 3 Scena e Duetto (Erzsébet, Gunda) Scena Ó, Erzsébet mily boldoggá teszsz (Gunda)	44 ^{a1}
Duetto Minden éjjel álmaimban megjelen egy tünemény (Erzsébet)	53 ^a
No. 4 Quartetto (Erzsébet, Gunda, Lajos, Kuno) De, íme itt két lantos közeleg, akik, ha bajunk lesz megvédenek (Gunda)	66 ^a
No. 5 Finale (Erzsébet, Gunda, Sára, Lajos, Kuno, Jámbor Mihály, Coro) Isten tartsa meg sokáig Jámbor Mihály uramat! (Coro)	90 ^{a2}
ATTO SECONDO (Erkel Ferenc; hangszerelés részben Doppler Ferenc)	Erkel Ferenc AU / NSZ–P
No. 6 Coro (Erzsébet, Coro)	
No. 6a Koldusok kara (Coro) Az Úr nevére szánjatok, ó, ég, ne hagyj!	1 ^a / 2 ^a
No. 6b Allegro (Coro) Jóltevőnk, őrangyalunk!	7 ^{a3} / 6 ^b
No. 6c Andante religioso (Erzsébet, Coro) A föld megáldott hová te lépsz (Coro)	9 ^b / 9 ^a
No. 6d Harangkar (Coro) Szól a harang az egyházban, emeli az Úrhoz fel a szívet	15 ^{a4} / 13 ^b
No. 6e Hymnusz (Coro) Isten áldd meg a magyart	18 ^{b5} / 17 ^b

¹ 42–43., 65. üres fol.

² 89. fol. üres. A felvonás végén fol. 130. üres, a 131–133^a oldalakon Erkel Sándornak, a kétfelvonásos verzió bemutatójakor írt betétpartitúrája az első finálé 108^b oldalához, ahol ceruzás „Einlage”-bejegyzés utal a kiegészítésre.

³ Orig. autográf „1^{ső} jelenet” bejegyzés. Előtte fol. 5^b–6^b üresen.

⁴ Fol. 14^b üresen hagyva. A fol. 14^a-n autográf partitúrafej és „Andante melancholico!” cím. Utóbbi utasítás a *No. 9 Aria* elején (fol. 78^b) szerepel újból.

⁵ AU-ban a *Hymnusz* hiányzik, csupán autográf utasításként jelenik meg a *Harangkar* végén.

No. 7 Duetto (Erzsébet, Lajos)**Recitativo**Ez ő, kit szívem rég imád⁷ (Lajos)20^{a6} / 21^a**Duetto...**

Ó, ne szegd le szép szemednek búvölő sugárait (Lajos)

23^a / 26^a**Tempo di Mezzo. Recitativo**

Ó, angyal, engedd bírnom szívedet (Lajos)

33^b / 34^b**Cabaletta**

Szerelmünknek tiszta lángja égből száll (Erzsébet, Lajos)

38^{a8} / 38^a**No. 8 Duetto** (Gunda, Kuno)

Leány beszélj, mondj igazat (Kuno)

44^a / 45^{a9}

Ez volt egyszer az ütközet (Gunda, Kuno)

53^a / *deest*¹⁰

Néma leszek, mint a hal (Gunda, Kuno)

58^a / 53^a**Cabaletta**

Menjen, menjen már, a sereg nem vár (Gunda)

60^a / 54^b**No. 9 Coro ed Aria con coro** (Erzsébet, Coro)**Coro**

Mért borong az úrnő angyal arca (Coro)

72^a / 62^{a11}**Aria**

Szép álmaim távozzatok (Erzsébet)

78^a / 67^b**Tempo di Coro**¹²

Ne csüggedj jövődben, ó, drága úrnő bízzál (Coro)

83^a / 71^a**Cabaletta**

Az égből szálljon hozzám megnyugtató malasztja (Erzsébet)

84^a / 72^a**Tempo di Coro** (Coro 24–29. ü. felidézése)

Ne csüggedj jövődben, ó, drága úrnő bízzál (Coro)

88^b / 74^b**Friss**

Úrnőnk vidul (Coro)

90^{a13} / 75^a**No. 10 Finale** (Erzsébet, Gunda, Lajos, Kuno, II. András király, Roderich, Coro)**Recitativo** (Király)

A keresztes vitézek serege megérkezett (Király)

97^a / 80^b**Magyar induló**¹⁴100^a/82^b**Scena** (Lajos, Kuno, II. András király, Roderich, Coro)

Dicső Király, kit e szép hon ural! (Roderich)

101^a / 84^{a15}⁶ Fol. 19. üresen.⁷ Nyomtatott szövegváltozatban helyesebben: „Ez ő, kit szívem már imád”.⁸ Fol. 37., 43^a–44^b üres.⁹ NSZ-P-ben három üres oldal után (43^b–44^b) a No. 8 Erkel Sándor írásával, a szám eredeti partitúralapjai hiányoznak. Az 1879-es felújításhoz eszközölt javítások e szám esetében új partitúraoldalak írását tették szükségessé.¹⁰ A kihagyott rész már AU-ban is vi–de-jelek között.¹¹ Innen újból az alapréteg partitúraoldalai.¹² A No. 9 Coro 24–29. ü. felidézése. AU-ban a „Tempo di Coro” újabb kottapapíron ismeretlen kéztől.¹³ A 87^b, 94^a és a 94^b fol. (utóbbi felén) a *Friss* helyén álló befejezés partitúrákezdeménye. Lásd 4.3.5 fejezet, a szám formavázlata.¹⁴ Mindkét partitúrában csupán utasításként. AU fol. 100^b, NSZ-P fol. 83. üres.¹⁵ Az *Ima* végéig az eredeti oldalak hiányoznak, helyettük Erkel Sándor partitúrája. A kétfelvonásos verzióhoz Erkel Sándor a második felvonás eredeti befejezését átdolgozta. Az átdolgozott befejezés partitúraoldalait, akárcsak egyéb javításait NSZ-P-be vezette, ill. fűzte be.

A lovagjátékban majd részt veszek (Lajos)	107 ^b /
<i>Mért nyomja továbbra is bánat szívét(Lajos)</i> ¹⁶	/90 ^a
Ensemble (Erzsébet, Gunda, Lajos, Kuno, II. András király, Roderich, Coro)	
Ima	111 ^{a17} /96 ^{a18}
Ó, nagy Isten, halld szívünk vágyát (ensemble)	
Recitativo	121 ^a / <i>deest</i> ¹⁹
És most vendégeim mulassatok (Király)	
Coro	122 ^a / <i>deest</i>
Éljen Endre király! (ensemble)	
ATTO TERZO (Doppler Károly; <i>Fegyvertánc: Doppler Ferenc</i>) ²⁰	Doppler Károly
	AU
No. 11 Marcia	1 ^b
Recitativo: Míg a sorompók megnyílnak, kezdődjék a fegyvertánc! (hírnök).....	12 ^a
No. 12 Fegyvertánc	13 ^a (D. F., AU)
No. 13 Marcia (hírnök, Coro)	
Recitativo	29 ^a (D. K., AU)
Uram Király, a lovagok csak parancsodat várják még (hírnök)	
Marcia	31 ^a
Coro	42 ^a
A győztes éljen (Coro)	
Marcia (da Capo)	43 ^b
No. 14 Finale (Erzsébet, Gunda, Lajos, Kuno, András király, Coro)	
Scena	46 ^a
Ismeretlen bajnok, győztes vagy (Király)	
Ensemble	59 ^b
A vitézi harcjátéknál repkénykoszorú a díj (Erzsébet, Gunda, Lajos, Kuno, Király)	

¹⁶ A kétfelvonásos verzió önálló jelenete.

¹⁷ Fol. 110. üresen hagyva.

¹⁸ Továbbra is Erkel Sándor partitúrája. Tartalmilag azonos AU-val, csupán a zenekari letét némiképp megnövelve. Az énekszólamok szövegét nem másolta át.

¹⁹ Dramaturgiaiilag fölöslegessé vált a kétfelvonásos változatban.

²⁰ Sem Doppler Károly, sem a partitúra későbbi karmesterei nem számozták be a felvonás különálló egységeit. Ennek megfelelően a számok címe mellől a szövegfüzetekben is hiányzik a számozás.

ERZSÉBET

Opera három felvonásban

Szöveg: **Czanyuga József**

Zene: **Doppler Ferenc** [utólag komponált nyitány, 1. fv. és 3. fv. *Fegyvertánc*]

Erkel Ferenc [2. fv.; hangszerelés részben Doppler Ferenctől]

Doppler Károly [3. fv.]

SZEREPLŐK

II. András, magyar király
Erzsébet, lánya
Lajos, türingiai uralkodó gróf
Roderich, a keresztes hadak vezére
Kuno, keresztes vitéz, Lajos bizalmasa
Jámbor Mihály
Sára asszony, neje
Gunda, unokájuk, Erzsébet udvarhölgye
Hírnök
Násznagy

A bemutató (1857. V. 06.) színlapadatai

Kőszeghy Károly
Lonovicsné Hollósy Kornélia
Jekelfalusi Albert
Benza Károly
Füredi Mihály
Udvarhelyi Miklós
Hubenayné Lipcsei Klára
Ernstné Kaiser Jozefa
Udvarhelyi Sándor
Réthy Mihály

Az új jelmezek Pap József felügyelete alatt készültek. A 2-ik felvonás terem-díszítményét festette ifjabb Brioschi cs. kir. udv. színházi festész, a többi új díszítményt Montini

Rendező: SZIGLIGETI EDE
Karmester: ERKEL FERENC

Királyi kíséret, udvarhölgyek, keresztes vitézek, apródok, zenészek. Nászvendégek az arany menyegzőn, mindkét nembeli nép, gyermekek, koldusok és koldusnők.

Történethely: közel a királyi lakhelyhez (1–2. felv.), a királyi lakhely (2–3. felv.). 1221. év.

AZ ERZSÉBET TARTALMI KIVONATA

1. felvonás

Magyar lovagok köszöntik az országon átvonuló keresztes hadakat, akikkel lantosnak öltözve érkezik Lajos, thüringiai örgróf, bizalmasával Kunóval. [*No. 1 Coro*. Kétkórusos férfikar). II. András lányát, Erzsébetet és Lajost még gyermekként eljegyezték egymással. Együtt nevelkedtek, de ekkor már hosszú ideje nem találkoztak. Lajos látni szeretné jegyesét, megbizonyosodni érzelmeikről [*No. 2 Duetto*]. Erzsébet, szintén álruhában Gunda nagyszüleinek aranylakodalmára igyekszik. Ezalatt Lajos iránti változatlan vonzalmáról vall udvarhölgyének [*No. 3 Scena e Duetto*]. A két lány útközben megismerkedik a lantosokkal, akik felajánlják, hogy elkísérik őket. A két pár az egymásratalálás élményét éli át, kilétüket azonban titokban tartják [*No. 4 Quartetto*]. **Változás.** Mezei lak. Jámbor Mihály és Sára asszony aranylakodalma, melyen mindannyian részt vesznek [*No. 5 Finale*].

2. felvonás

Hegyes vidék a királyi lakhelynél. Balra domb, melyről út vezet le. Jobbra kápolna. Koldusok könyörögnek [*No. 6/a Koldusok kara*], majd a közöttük alamizsnát osztogató Erzsébet érkezésekor őt magasztalják [*No. 6/b–c Coro*]. Közös az Úrhoz fohászkodnak, [*No. 6/d Harangkar*], végül a kápolnában lévő nép orgonakísérettel elénekli a *Hymnus* [*No. 6/e*] első szakaszát, és távozik. Lajos érkezik, mint lantos a dombon lefelé. Az újbóli találkozáskor sem ismerik fel egymást Erzsébettel. Mindketten megvallják érzelmeiket, ugyanakkor jegyességére hivatkozva Erzsébet elküldi Lajost [*No. 7 Duetto*]. A két főhőskettősének népi pendentjaként a következő jelenetben inkognitójukat megtartva Gunda és Kuno is vallomást tesz egymásnak, hangvételük azonban inkább humoros, évődő, mint szenvedélyes [*No. 8 Duetto*]. Trombitaszó hívja Kunót. **Változás.** Terem a királyi palotában trónnal. Az udvar népe Erzsébet borús hangulata miatt aggódik, akit nagyon felkavart a lantossal való találkozás. Nehezen nyugszik bele, hogy szívét feláldozva le kell mondania szerelméről. Az Úr segítségét kéri. [*No. 9 Coro ed Aria con coro*] A felvonást záró jelenetben Roderich vezetésével megérkeznek a keresztes vitézek, közöttük Lajos és Kuno. II. András király és az udvar népe ünnepélyesen fogadja őket. [*No. 10 Finale* (Recitativo,

Magyar induló)] András király bejelenti, hogy tiszteletükre lovagi tornát fog rendeztetni. Eközben Lajos a trónon ülő Erzsébetben ráismer szerelmére. Kuno is felfedezi Gundát az udvarhölgyek között. Lajos eldönti, hogy részt vesz a lovagi tornán. Ima karral, majd a Királyt éltető kórossal zárul a felvonás. [*No. 10 Ensemble*].¹

3. felvonás. Szabad vidék. Balra mennyezetes kétülékes trónon II. András és Erzsébet. Körülöttük az udvar népe. Jobbra a színpadon kívül a vívó kör. A keresztesek csapata a Király és Erzsébet előtt tiszteleg. A lovagi tornán részt vevő, saját kísérettel rendelkező vitézek között Lajos is felvonul leeresztett sisakkal. [*No. 11 Marcia*] A lovagias harcjáték előtt fegyvertáncra kerül sor [*No. 12 Fegyvertánc*], majd a Király és kísérete távozik a lovagi torna helyszínére. A nép induló hangjai alatt nézi végig a színpadon kívül történő harcjátékot, majd a Király és kíséretének ünnepélyes bevonulását. Velük tér vissza, még mindig sisakban Lajos, a torna győztese. [*No. 13 Marcia*] A koszorúzás Erzsébet feladata. Amikor Lajos leveszi sisakját a győztes vitézben ráismer a lantosra, akit azóta sem felejtett. Lajos ezután felfedi kilétét, és szülei után maga is megkéri Erzsébet kezét. A Király áldását adja rájuk. [*No. 14 Finale*].

¹ Itt ér véget a kétfelvonásos verzió. Az átdolgozás megtartotta az *Ima* kart, a megelőző jelenet szövege azonban változott, és emiatt a jelenet két rövid betéttel bővült. András király e változat szerint a keresztes vitézeknek itt nem a lovagi tornát jelenti be, hanem Erzsébet és Lajos menyegzőjét. Lajos, aki hírnökén keresztül már előbb jelezte érkezését a Királynak, a menyegző bejelentésekor boldogan lép elő, és kéri meg Erzsébet kezét, mivel a trónon ülő lányban felismerte lantoként meghódított szerelmét

IV.1 RECEPCIÓ

Erzsébet királyné első magyarországi látogatását az eseményhez illő készülődés előzte meg a Nemzeti Színházban. A császári pár tiszteletére tartott 1857. május 6-i ingyenes (!) díszelőadáshoz¹ a színház épületét is érintő átalakításokba kezdtek,² és – talán bécsi sugallmazásra, talán saját ötlet alapján – gr. Ráday Gedeon, a Nemzeti Színház műigazgatója ebből az alkalomból egy üdvözlő opera írását is elrendelte.³ A komponálásra azonban kevés idő maradt.⁴ Az első bécsi híradások után a magyar sajtó 1857. február 20-án jelezte először a tervezett művet, a Nemzeti Színház lapja, a *Délibáb* február 22-én tett róla említést, és eleve többszerzős darabként harangozta be: „Hír szerint Doppler [sic!] és Erkel új opera szerzésével foglalkoznak. Az opera címe *Erzsébet* lenne, s a magyar történetből van merítve.”⁵ E sajtóhírek idején Doppler Ferenc már minden bizonnyal javában dolgozott a darabon. Az opera ráeső első felvonásának szerzői példányát pontosan egy hónappal később zárta le. Az ő segítségével készült el Erkel április közepére a második felvonással. Doppler Károly április 27-én, illetve 28-án tett pontot a harmadik felvonás vezérkönyvének és bandapartitúrájának végére. Az előbbiből ekkor még hiányzó *Waffentanz* komponálását az utolsó pillanatban, megint csak Doppler Ferenc vállalta el, a számot a május 2-i főpróbára fejezte be.

Id. Ábrányi Kornél 1895-ben megjelent Erkel-életrajzában következőképpen summázza az *Erzsébettel* és ennek fogadtatásával kapcsolatos mondandóját:

¹ A Nemzeti Színház pénztárnaplója alapján, lásd Litt: *L: Hazi pénztári napló 1857/8 színházi évre. 857. ápril 1^oól september 30^o*. OSZK Színháztörténeti Tár, Nemzeti Színház kötetes iratok 571, 37. oldal: „857 Május 6^{án} Erzsébet opera/ Disz előadás = napi bevételre semmiféle jegyek nem váltattak”. Ennél fogva itt kivételesen a költségeket sem jegyzi a napló összeállítója. Összehasonlításképpen a május 8-i, illetve a szeptember 23-i immár nyilvános *Erzsébet* előadások bevétele 517ft 14kr, illetve 636ft 58kr volt, amiből a költségek levonása után 396ft 20kr, illetve 534ft 47kr maradt. Az *Erzsébet* bemutatójával kapcsolatban Péchy Gyula is jelzi, hogy ingyenes előadás volt. Vö. Péchy, *Operai műsor a Nemzeti Színházban 1837–1884*, 78. OSZK Színháztörténeti Tár, Nemzeti Színház kötetes iratok, 832. A forrásokra Both Magdolna, a Színháztörténeti Tár munkatársa hívta fel a figyelmemet. Külön köszönet a segítségéért.

² Az uralkodói páholyhoz a császári királyi építészeti osztály által készített terv alapján külön feljárót készítettek. Mivel a feljáróval a színház egyébként is helyiségeket veszített, az átalakítás ideje alatt a régóta hiányzó mellék- és műhelyépületek is felépíttették. A munkálatokról lásd Gróf Ráday Gedeon és Vezlerle Nep. János gazdasági igazgató 1856. dec. 20-i, a N. SZ. Bizottmányához intézett felterjesztését in Pukánszky Kádár Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története*, II. k., 260–261., valamint Székely György, „A színház helyzete az önkényuralom idejében (1849–1861)” in Kerényi Ferenc (szerk.), *Magyar színháztörténet 1790–1873* (Budapest: Akadémiai, 1990), 387.

³ Legány mj. 65.

⁴ Ráday és Vezlerle felterjesztéséből kiderül, hogy a Nemzeti Színház legkésőbb 1856. szeptember 12-én szerzett tudomást az uralkodói pár tervezett látogatásáról, és arról, hogy a Nemzeti Színháznak ebből az alkalomból díszelőadást kell tartania. Vö. Pukánszky i. m., 260.

⁵ Idézi Németh Amadé, *Erkel Ferenc életének krónikája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973) (= *Napról napra... Nagy muzikusok életének krónikája* 10.), 125.

Ez eredeti opera, mely épp oly hamar letűnt a műsorról, mint ahogy arra rákerült, tisztán csak alkalmi beccsel birt. Maradandóbb nyomokat nem hagyott a nemzeti zeneirodalomban, mint több más akkori termék, melyeket vagy csak a tulságos verseny-ambíció, vagy a viszonyok csábító mámora hozott létre. A szöveg is, mint afféle alkalmi dicsőítésre számított meseszöveget, Czanyuga tollából, nem emelkedett a közönséges versfabrikálás alkalmiságánál magasabbra. Aztán a zenéről sem lehetett valami magasabb lendületességet várni. Stilegységről, organikus koncepcióról szó sem lehetett. Az egész úgy volt kombinálva, hogy mindenik rész szerzője megtalálja benne a maga legkonformisabb aspirációját. Legértékesebben sikerült az Erkel F. által megírt 2-ik felvonás, mely az egésznek úgyszólván lendületességi magvát képezte. Leggyengébb volt pedig a Doppler Károly által megzenésített 3-ik felvonás, ki mint kompozitor általában nem is rendelkezett soha valami kiválóbb inspirációval. Csak afféle közepes karmesteri muzsikának vált be. Ezek után hogy a mű valami mélyebb hatást nem is keltett, csak magától értődik. Az igazgatóság azonban lehetőleg fényesen állította ki, a legjobb erőkkel hozta színre s a közönség is nemzeti pietással fogadta. Az uralkodó pár figyelmesen végighallgatta, a szerzőket emléktárgyakkal kitüntette s aztán bezárultak felette a feledés aktái. Erkel F. sem fektetett soha rá valami nagyobb súlyt s még a saját részének valami nagyobb, más alakban való felhasználásától is tartózkodott.⁶

E lesújtó kritika – melyet Ábrányi 1900-ban megjelent, a 19. századi magyar zenéről és zeneéletről írt nagyszabású munkájába is átemelt⁷ – bizonyára hozzájárult ahhoz, hogy nemcsak a gyakorlati zenészek, hanem a zenetörténészek sem érdeklődtek a későbbiekben az *Erzsébet* opera Erkel által jegyzett második felvonása iránt. A művet nem játszották, és a kutatók sem fordítottak különösebb figyelmet az opera partitúráinak tanulmányozására. Az 1910-es centenáriumra publikált Erkel-életrajzában Isoz Kálmán mindössze egy lábjegyzetet szentelt az *Erzsébet*nek, mondván: „Erre a Dopplerékkal sebtében egybeszerkesztett

⁶ Id. Ábrányi Kornél, *Erkel Ferenc élete és működése* (Kulturtörténeti korrajz) (Budapest: Schunda V. József cs. és kir. udv. hangszergyáros, zenemű-kereskedő és kiadó, Buschmann F. könyvnyomdája, 1895), 91–92; lásd még uo., 128.: „Erkel Ferencnek a magyar opera terén való bámulatos és fokozott aszcenziójában harmincnyéven át – 1840–1874-ig – Báthory Mária, Hunyady László, Bánk bán, Dózsa György s Brankovics (*Erzsébet*et e társas alkalmi alkotását 1857-ben nem értvén bele) az ő *Saroltája* egy olyan lépcsőfokot képez, melyet talán ő maga is szeretett volna későbbben, mikor 1885-ban *István királyával* a legmagasabb csúcsra jutott s aztán elhallgatott, abból kitörni.” Vö. továbbá Id. Ábrányi Kornél, *A magyar zene a 19. században* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1900), 246–247.

⁷ Vö. Id. Ábrányi Kornél, *A magyar zene a 19. században* (Budapest: Pannonia nyomda, 1900), 246–247.: „Ez opera azomban maradandó nyomokat nem hagyott hátra a század operairodalmában. Tisztán alkalmi jelleggel birt. Szövegét Czanyuga K. irt hozzá, mely szintén nem emelkedett a közönségesebb fajtájú verselésnél magasabbra. A szerzőktől sem lehetett valami lendületesebb terméket várni, részint az idő rövidsége, részint a zenészeti koncepció stilegységének hiánya folytán. Az egész úgy volt kombinálva, hogy mindenik felvonás szerzője megtalálja benne a maga legkonformisabb stilusát. Legértékesebben sikerült Erkel 2-ik felvonása. Abban volt eredetiség és magyar lendületesség, s az egésznek úgyszólván életerős magvát képezte. Leggyengébb volt a Doppler Károly 3-ik felvonása, mely csakis népies tánc-zenére és jelenetre szorítkozott. Ő különben sem birt soha valami kiválóbb kompozitori tehetséggel. Aféle sablonos karmesteri muzsikának vált be. A Doppler Ferenc 1-ső felvonása sok tekintetben az Erkel szellemében volt tartva s dolgozva. Az igazgatóság azomban lehetőleg fényesen állította ki az operát s a legelső művészi erőkkel hozta színre. A közönség megillető nemzeti pietással fogadta. Az uralkodó pár végig hallgatta figyelmesen s szerzőket értékes emléktárgyakkal tüntette ki. Azután, amint jött, úgy le is tűnt a műsorról. Erkel sem fektetett soha többé súlyt a maga felvonására s még későbbben sem használt fel belőle egyes részleteket. A fent leirt *Erzsébet* albummal nem volt képes versenyezni, s nyomtatásban sem jelent meg belőle semmi.”

dalműre, szükségtelen kitérnem.”⁸ Ugyancsak 1910-ben Fabó Bertalan az *Erkel Ferenc Emlékkönyv*ben közölt rövid összefoglaló Erkel-tanulmányában – bár a zenét magát vélhetően nem ismerte – az *Erzsébet*ről szólva Ábrányi szavaira emlékeztető hangnemet ütött meg, és többek között megjegyezte: „Erkel – bár főhercegnőket tanított – kedvetlen volt a rákényszerített munka miatt; az Erzsébet-Emlénybe nem írt, ezen operába írt zenéjét – úgy hallottam – az induló kivételével meg is semmisítette.”⁹ Fabóhoz hasonlóan Karácsony István 1941-es Erkel-könyvében az opera fiaskója mögé szintén ideológiai háttérrel szerkesztett: „Alkalmi kompozíció volt, nem nagyon sikerült és hamarosan le is került a műsorról. Erkel, úgy látszik, nem nagyon ambicionálta ezt a társas komponálást, amelyet a Nemzeti Színház megrendelésére kellett végeznie és a Habsburg-ház felé való lojális hajlongások sem lehettek ínyére.”¹⁰ Feltehetőleg Isoz alapján döntött úgy Szabolcsi Bence is, hogy a *Magyar zenei történet* kézikönyvében Erkel operáinak tárgyalásból kihagyja a Dopplerekkel közös alkalmi művet.¹¹ Az *Erzsébet*t kapcsolatos negatív vélekedés érezhetően mindaddig fennállt, míg Erkel elemzői kézbe nem vették magát a partitúrát, vagy legalább el nem mélyültek a korabeli sajtó tanulmányozásában. 1961-es elemzésében Somfai László már viszonylag óvatosan fogalmazott az *Erzsébet*t kapcsolatban,¹² Legány pedig hosszasan idézte 1975-ös Erkel-műjegyzékében az opera lelkes hangvételő korabeli kritikáit. Érdeemes felfigyelnünk a Németh Amadé írásában tapasztalható irányváltásra: míg az 1973-as Erkel-kronológiában, majd az 1979-es Erkel-életrajzban elutasította a darabot,¹³ az Erkel családról írt, 1986-ban lezárt könyvének oldalain – ekkor már láthatóan magának a zenének

⁸ Vö. Isoz Kálmán, *Erkel Ferenc* (Budapest: Franklin Társulat Nyomdája, 1910), 4.

⁹ Fabó Bertalan, „Erkel fejlődése”, in Fabó Bertalan (szerk.), *Erkel Ferenc Emlékkönyv*. Születésének századik évfordulójára írók és tudósok közreműködésével szerkesztette Fabó Bertalan (Budapest: „Patria” irodalmi vállalat, 1910), 43.

¹⁰ Karácsony István, *Erkel Ferenc a magyar opera megalapítója*, 1941, 14–15. Fabó és Karácsony érvelése ellen szól, hogy Erkel már 1852-ben megírta a sajtóban „Ferenc József császárt üdvözlő Ének”-ként említett, mára elveszett, vegyeskari, talán zenekari kísérettel is ellátott megzenésítést, melyet a Nemzeti Színházban két alkalommal adtak elő, mindkét alkalommal operaelőadások kezdetén, Ferenc József magyarországi látogatásakor 1852. szeptember 25-én, és a Ferenc József ellen megírt gyilkossági merénylet után, 1853. február 20-án. Érdeemes továbbá emlékeznünk arra, hogy Ráday Gedeon kérésére Arany János egy háromszakaszos bordalt írt a király és Erzsébet hercegnő tiszteletére a királyi pár 1857-es látogatása alkalmából, melynek helye eredetileg az *Erzsébet* operában lett volna. Az opera szövegébe a vers nem került bele, azonban 1867-től szerepelt Arany válogatott költeményei között. Az összefüggésre Németh Amadé emlékeztet. Vö. Németh/ *A magyar opera története*, 107.

¹¹ Isozhoz hasonlóan Szabolcsi is nyolc operával számol: „nyolc, illetve – az alkalmi jellegű Dopplerekkel együtt írt *Erzsébet*tal együtt – kilenc dalműve 1840 és 1885 között keletkezett”. Vö. Szabolcsi Bence, *A magyar zenei történet kézikönyve*. Második, átdolgozott kiadás (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955), 44.

¹² Somfai csupán annyit állapít meg, hogy „nem tartozik Erkel Ferenc maradandóbb alkotásai közé”. Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 112.

¹³ Lásd Németh Amadé 1973-as Erkel-kronológiájában: „A partitúra lapjai arról vallanak, hogy az Erkelnek tulajdonított és relatíve legjobbnak tartott második felvonásba már erősen beledolgoztak Erkel fiai. Itt még inkább csak a hangszerelés és »felrakás« terén segítettek. Az *Erzsébet*nek zenei történeti becsé nincs.” Vö. Németh/ *Erkel napról napra*, 126. Ugyanő írja 1979-es Erkel-életrajzában: „Bár zeneileg ez a felvonás [ti. a második felvonás] az opera legértékesebb része, jelen esetben csak relatív értékről beszélhetünk. Nem maradandó alkotás.” Vö. Németh/ *Erkel*, 101. Meg kell jegyeznünk: Németh Amadé Erkel-kronológiájában az *Erzsébet* idézett helyénél nem hivatkozik ugyan Somfaiára (máshol ezt megteszi), de valószínűleg egyszerűen tévesen emlékezik a tanulmányra, és nem tudatosan bírálja felül Somfai László kéziratelemzését, aki az *Erzsébet* kapcsán még nem beszél a fiúk közreműködéséről a komponálás során, csupán Doppler Ferencet sorolja a kisegítők közé.

az ismeretében – hangnemet váltott,¹⁴ a magyar opera történetének 1987-es, illetve átdolgozott és kibővített 2000-es kiadásában pedig külön elemzést szentelt a műnek, mellyel kapcsolatban megállapítja: Erkel „eddig még soha el nem ért csúcokat ostromolt”,¹⁵ sőt „felvonása talán még a *Bánk bánt* is felülmúlja szépségében.”¹⁶ 1993-as összefoglaló Erkel-tanulmányában maga Legány Dezső is egyértelműen az opera mellett foglal állást, az *Erzsébet* Erkel jelentősebb alkotásai közé sorolta.¹⁷

Túlnőne e fejezet keretein az Ábrányi kritikáját tápláló komplex motivációk elemzése. Nem lehet azonban nem kihallani Erkel első életrajzírójának szavai mögül a csalódottságot, amikor az *Erzsébet* komponálása idejére emlékezve a „viszonyok csábító mámorá”-ról, a „tulságos verseny-ambíció”-ról beszél, amely több más akkori termékhez hasonlóan e darabot is életre hívta. A századvéget megérő idős zeneíró kiábrándultsága minden valószínűséggel szerepet játszott abban, hogy 38 (majd 43) évvel az *Erzsébet* bemutatója és 16 (illetve 21) évvel ennek utolsó előadása után úgy emlékezett: az operát általános közöny kísérte, és inkább a „fényes kiállítás”, a korabeli közönség részéről megnyilvánuló „nemzeti pietás” fogadtatta el, mely fölött „a feledés aktái” igencsak korán bezárultak, sőt maga Erkel is mindvégig nyilvánvaló érdektelenséget mutatott iránta. Az *Erzsébet* játszotttsága ugyanis a későbbi Erkel-operák viszonylatában egyáltalán nem volt rossz. 1855 és 1879 között két felújításban 16 alkalommal adták elő a Nemzeti Színházban, gyakrabban elsősorban azért nem szólalhatott meg, mert túl sok erőt kötött le a színpadon.¹⁸

¹⁴ Vö. Németh Amadé, *Az Erkelek a magyar zenében. Az Erkel-család szerepe a magyar zenei művelődésben* (Békéscsaba 1987 [a kézirat lezárva 1986-ban]), 73.: „Az opera, aminek Erkel a 2. felvonását komponálta meg, nem készült az örökkévalóság számára. Mégis feltűnést keltett Erkel felvonása [...]. A második felvonás partitúrájának lapjain észrevehető az Erkelt segítő kezek munkája. A felvonást záró együttes felrakása Verdire emlékeztet, az énekszólamok kidolgozottak, a szereplők jellemének hordozói. A *Bánk bánt* emelkedettségé már itt megjelenik Erkel életművében.”

¹⁵ Vö. Németh/ *A magyar opera története* (1987), 103.

¹⁶ Vö. Németh Amadé, *A magyar opera története (1785–2000)* (Budapest: Anno kiadó, 2000), 71. Hasonlóan lelkes hangon ír a darabról már 1995-ös *Erzsébet*-tanulmányában is: „Ez a viszonylag kurta felvonás hihetetlenül szép kórusokat, virtuóz kettősöket, együtteseket és megrendítő finálét tartalmaz.”; „A mester talán még sohasem írt ilyen bensőséges kórusokat, ilyen kifejező duetteket és monumentális együtteseket. Talán azért lehetett ez így, mert már a *Bánk bánt* bűvöletében élt.” Vö. Németh Amadé, „Erkel Ferenc és az Erzsébet-opera II. felvonása”, 132., 134.

¹⁷ Vö. Legány Dezső, „Örökségünk Erkel Ferencről. I.”. *Muzsika* 34/7 (1993. július, 18.), 18.

¹⁸ Legány mj., 66. Az előadások adatainak forrása: OSzK Színháztörténeti Tár, a Nemzeti Színház előadásainak repertóriuma.

Az Erzsébet nemzeti színházi előadásai

Bemutató. 1857: május 6. (zártkörű, ingyenes díszelőadás az uralkodópár jelenlétében), május 8., május 18., szeptember 23. (Jekelfalusi Albert javára), október 24. (az ének- és karszemélyzet javára), november 19., 1858: január 19. (Anton Rubinstein tiszteletére), március 13., május 11., szeptember 13.

Első felújítás: 1865: augusztus 18. (díszelőadás a császár születésnapjának estéjén, „a »Néphymnusz« eléneklése mellett” – a néphimnusz itt szinte biztosan Haydn néphimnuszára és nem Erkel *Hymnus*zára vonatkozott, amelyet ő amúgy is beiktatott az opera második felvonásába¹⁹), augusztus 24., november 18., 1866: január 30. (díszelőadás az uralkodópár érkezése tiszteletére, első számként „a »Néphymnusz«). Éneklé a nemzeti színház összes személyzete. Ezt követi Erzsébet.”)²⁰

Második felújítás, Ódry Lehel rendező által két felvonásba (négy képbe) sűrítve, a 2. felvonásban Erkel Sándor átdolgozott hangszerelésével: 1879. április 24. (az uralkodópár jelenlétében, ezüstlakodalmuk alkalmából tartott díszelőadás a szegedi árvízkárosultak javára), a díszelőadást a *Hunyadi László* nyitánya vezette be, majd Jókai Mór alkalmi drámai jelenete után következett az *Erzsébet*,²¹ április 26., ezúttal a Léo Delibes *Coppelia* (1870) c. balettjének első felvonásával társítva.²²

Az Erzsébet főbb szerepeinek előadói a Nemzeti Színházban:

II. András király: végig Kőszeghy Károly

Erzsébet: 1857–1858 Hollósy Kornélia, 1865–1866 Pauliné Markovits Ilka, 1879 Maleczkyné Ellinger Jozefa

Lajos gróf: 1857–1858 Jekelfalusi Albert, 1865–1866: Pauli Richárd, 1879 Perotti Gyula

Kuno: 1857–1858 Füredi Mihály, 1865–1866 Bodorfi Henrik, 1879 Maleczky Vilmos

Gunda: 1857–1858 Kaiser Jozefa, 1865–1866 Rabatinszky Mária, 1879 Karadin Mária

Rendező: 1857–1858 Szigligeti Ede; 1865–1866 Böhm Gusztáv; 1879 Ódry Lehel

Karmester: 1857–1866 Erkel Ferenc, 1879: nincs színlapadat; Legány szerint Erkel Ferenc vezényelte az előadást bevezető *Hunyadi László* nyitányt, Erkel Sándor pedig magát az operát.²³

¹⁹ Haydn néphimnuszával nyitották meg többek között a Nemzeti Színház *Norma*-előadását a császár születésnapjának előestéjén 1857 augusztusában. Erkel *Hymnus*át is egyre gyakrabban játszották már ebben az időben, de erre sohasem hivatkoztak néphimnusként. Vö. *Magyar Sajtó*, 1857. augusztus 18., 187. sz., 2. o., és OSzK Színházstörténeti Tár, a Nemzeti Színház előadásainak színlapgyűjteménye.

²⁰ Lásd az Ábrányi Kornél által szerkesztett *Zenészet*i Lapok (6. évf., 18. sz., 1866. február 4., 143.) beszámolóját: „Ő Felségeik nyolc óra után érkeztek a páholyba s az egész színházi közönség felállva dörgő éljenekkel fogadá, mely a zenekar üdvriadója mellett háromszor tört ki a legnagyobb lelkesedéssel. Ő Felségeik többször meghajolva fogadák a zajos hódolatot. Azután a néphymnusz első szakát zengte el az összes személyzet és zenekar, melyet állva hallgatott végig a közönség s végül dörgő éljenét ismétlé. Minden szem Ő Felségeiken csüggött, kik ez alkalommal is meggyőződhetnek a magyar nemzet őszinte ragaszkodásáról.”

²¹ „Disz-előadás. /Ő császári és Apostoli Királyi Fölsége /I. Ferencz József. /dicsőségesen uralkodó királyunk- és /Erzsébet császárné és királyné /Ő Fölsége egybekelésének 25-ik évfordulóján, a nézőtér teljes ünnepélyes kivilágítása mellett, /a szegedi árvízkárosultak javára: /Először: /Hős Pálffy. /Drámai jelenet 3 képben. Irta Jókai Mór. [Zenéjét szerkesztette, részben szerzette Erkel Gyula.] /Ezt követi: Uj betanulással először: /Erzsébet /Eredeti opera 2 felvonásban [4 képben]. /Szövegét írta Czanyuga József. Az 1-ső felv. zenéjét szerzette Doppler Ferenc, a 2-dikét Erkel Ferenc. [A 2ik képben *Néptáncz*, a 4-ik képben *Fegyvertánc* szerzette és betanította Campilli Frigyes ballettmester. Az előadás kezdetétül: *Nyitány* Hunyadi László című eredeti dalműből. Zenéjét szerzette Erkel Ferenc; előadja az összes zenekar]”. Legány Dezső szerint a színlelő *Fegyvertánc* a *Dózsa György* opera Erkel Gyula által komponált fegyvertáncára vonatkozik. Adatának forrását Legány nem adja meg. Egy fegyvertáncot az *Erzsébet* harmadik felvonása is tartalmaz, ez Doppler Ferenc szerzeménye. Vö. Legány mj., 68.

²² A *Hős Pálffy*t egy nappal korábban, április 25-én játszották másodszor, ezúttal Kisfaludy Károly vígjátékával, *A kőrökkal* egy estén.

²³ Legány mj., 67–68.

Ez az előadás-szám természetesen lényegesen elmarad Erkel első operáinak mutatóitól,²⁴ de a *Bánk bán* utáni színpadi művek közül az *Erzsébet* játszottságát sajnos egyik opera sem szárnyalta túl: a *Brankovics György*²⁵ és az Erkel Gyulával közösen írt, legutolsó opera, az *István király* tizenhárom operaházi előadásával nagyjából az *Erzsébet* játszottságát érte el, Erkel többi operája pedig lényegesen ez alatt maradt: a *Sarolta*²⁶ és a *Névtelen hősök*²⁷ hat-hat, a *Dózsa György*²⁸ mindössze tíz alkalommal szólalt meg. Az *Erzsébet*et nem protokolláris operaként kezelte a Nemzeti Színház, ahogyan ezt Ábrányi visszaemlékezése sugallja. Igaz ugyan, hogy az uralkodói pár jelenlétében három alkalommal is előadták,²⁹ az előadások azonban nem csupán ilyenkor, hanem általában is többnyire zsúfolt ház előtt zajlottak. A színház büszke lehetett a produkcióra, de legalábbis az Erkel féle második felvonásra, ha érdemesnek tartotta arra, hogy Anton Rubinstein tiszteletére műsorra tűzze,³⁰ vagy újból felújítsa a Nemzeti Zenede negyedszázados fennállása alkalmából szervezett „nemzeti közművelődési ünnepség”³¹ keretében, melynek fénypontját Liszt *Szent Erzsébet legendájának* bemutatója képezte a szerző vezényletével. Erre az alkalomra, az ekkor már Bécsben működő Doppler Ferencről a Nemzeti Színház vezetősége nyitányt is rendelt az operához.³²

Ábrányi visszaemlékezésének negativitása szemben áll a korabeli sajtó lelkesült hangvételével. Nem csupán az 1855-ös bemutató, hanem a későbbi két felújítás kritikáit is az Erkel féle második felvonás iránti rajongás hatja át. Ez több mint „nemzeti pietás”. Míg

²⁴ A *Bátori Mária* 35 előadást ért meg; a *Hunyadi László* 1844-es bemutatója után 1874-ig mintegy kétszázszor került színre, háromszázadik előadását 1898. november 24-én ünnepelték, immár a Magyar Királyi Operaházban; a *Bánk bánnak* ugyancsak száznál több előadása volt a Nemzeti Színházban.

²⁵ Bemutató: 1874. május 20. További előadások: 1874. május 23., 26., június 2., 13., 23., szeptember 19., 29., november 5., december 15., 26., 1875. január 16., 30., március 20., május 20., június 24., augusztus 31., október 30., 1876. január 11., május 25. Forrás: OSzK Színháztörténeti Tár, a Nemzeti Színház előadásainak repertórium. Karnagy minden előadáson a színlapok szerint Erkel Ferenc volt, de tudjuk, hogy a bemutaton és a szeptember 29-i előadáson a negyedik felvonásban a zeneszerző átadta a vezénylest fiának, Sándornak.

²⁶ Bemutató: 1862. június. 26. További előadások: 1862. június. 28., július 1., 27., 1863. január 10, január 17. Karmester: Erkel Ferenc, rendező: 1–4. előadás Szigligeti Ede, 5–6. előadás Szerdahelyi Kálmán. Vö. Nemzeti Színház előadásainak repertórium.

²⁷ Bemutató: 1880. november 30. További előadások: 1880. december 4., 9., 16., 25., 1881. február 26. Rendező Ódry Lehel. A karmestert nem jelzik a színlapok. Lásd Nemzeti Színház előadásainak repertórium.

²⁸ Bemutató: 1867. április 6. További előadások: 1867. április 7., 23., május 4., október 26., november 5., december 7., 1868. január 16., február 22., 1869. január 16. Karmester Erkel Ferenc, rendező Böhm Gusztáv. Lásd Nemzeti Színház előadásainak repertórium.

²⁹ Ábrányi egyébként, mint láttuk csupán egy ilyen alkalomra, a bemutatóra emlékszik.

³⁰ Az előadásról lásd alább a *Hölgyfutár* 1858. január 20. számának beszámolóját.

³¹ Ábrányi/ Erkel, 135.

³² *Magyar sajtó*, 1865. augusztus 11., 112. sz., 622. l.: „augusztus 17-én (sic) a Zenedei ünnepély folyama alatt a Nemzeti Színházban az Erzsébetet fogják előadni, melyhez Doppler Ferencz a Nemzeti Színház intendánsa felhívása folytán új nyitányt írt.”; *Vasárnapi újság*, 1865. aug. 13., 33. sz., 412. p.: „augusztus 18-án (sic) Erzsébetet a Nemzeti Színházban előadni szándékoznak. Ez operához Doppler Ferencz legközelebb nyitányt is szerzett.” Legány 1975-ös műjegyzéke nem jelzi a nyitány utólagos voltát. Vö. Legány mj., 65. Németh Amadé a *Magyar opera történetében* 1983-ban pedig arról számol be (lásd 103. o.), hogy nem találja magát a partitúrát sem, és azon feltételezésének ad hangot, miszerint: „Talán Doppler Ferenc 1844-ben írt *Magyar nyitányát* játszották az Erzsébet előtt? Ennek OSzK-beli száma Ms mus 1392.” Az operatörténet átdolgozott kiadásában Németh nem részletezi a nyitány forráshelyzetét.

Ábrányi a második felvonás értékelésében csupán Erkel zenéjének relatív fölényét ismerte el, az opera egészét pedig lényegében elutasította,³³ addig az *Erzsébet* korabeli kritikusi Erkel felvonását nem a közepszerű Dopplerek felvonásaihoz, hanem a legnagyobbak operaterméséhez hasonlítva dicsérték, és kedvéért valóban elnézőbbekké váltak a rohamtempóban készült darab egészével szemben „A szöveg szerkezetén, mint a zeneművön a gyorsdolgozás nyomai látszanak” – olvashatjuk;³⁴ Doppler Ferenc zenéje „kevés nemzeties eredetiséggel bír”, bár vannak benne szép részleteket (kvartett, Magyar tánc), „idillies elemek”; a Doppler Károlytól származó 3. felvonás „stilje egészen elüt az előbbeni felvonásokétól”, lármás cirkuszi zene.³⁵ Erkel felvonása azonban olyan, mint „egy, nagy egyöntetű szobor, mely az erőt és méltóságot ábrázolja. Erkelt ez az egy fölvonás is képes örökíteni, [... melyben] teljesen sikerült: a valódi magyar dallamoknak magasabb, eszményibb formát kölcsönözni. Mindenütt eltalálta a kedély, mély érzés és indulatok hangját. A koldusok énekétől kezdve az utolsó nagyszerű imáig minden kis zene- és énekrészt dallamosság és eredetiség tesznek becsessé. A zene soha nem kacérkodik itt alant szárnyaló dolgokkal, mindenütt megtartja délceg méltóságát, a nélkül, hogy azt bárhol is szenvelgené. Még az élén tréfás duett is Kuno és Gunda közt emelkedett szellemre mutat.”³⁶ Ezenkívül fényesen jellemzi a tiszta világosság: a zene káoszában soha nem vész itt el az ének, mint az újabb tragikai zeneköltők legtöbbjénél, akik inkább »a közlármban ékesen szólók« – írja ugyancsak a *Hölgyfutár* –, mely szerint a darab második felvonása szebb és eszményibb „minden, az utolsó 10 évben színpadunkra vitt Verdi műnél. [...] S midőn a nagyszerű imát hallgatók, szomorúan gondoltunk reá: miért nem írja meg e nagy tehetségű zeneköltő tervezett *Bánk bánját*, vagy *Kemény Simonját*?”

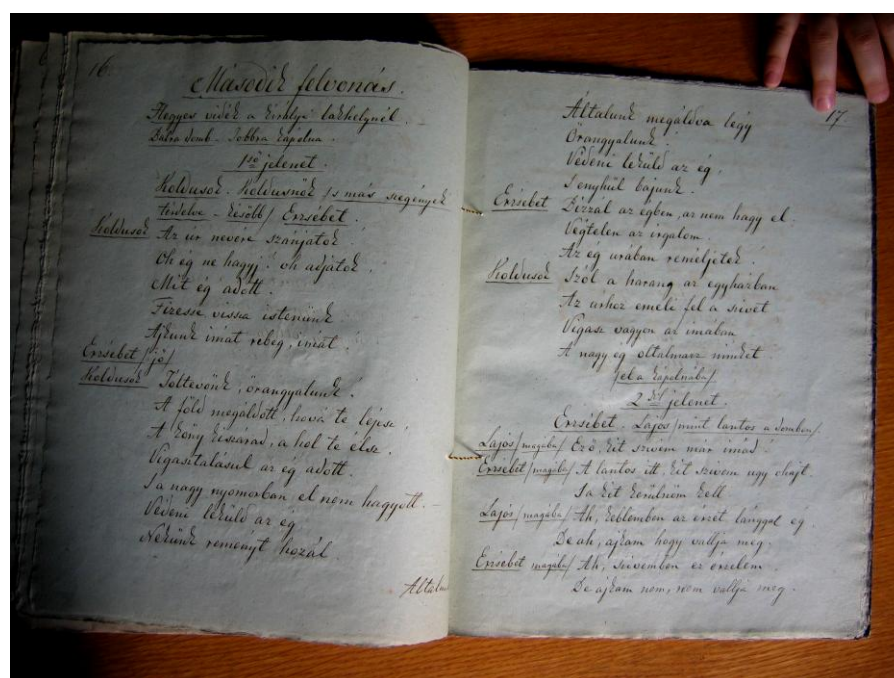
³³ Az 1865-ös felújítás két beszámolója, melyeket valószínűleg szintén ő jegyzett az általa szerkesztett *Zenészeti Lapok*ban, kifejezetten ellenséges. Vö. *Zenészeti Lapok*, 5. évf., 47. sz., 1865. augusztus 24., 376.: „A nemzeti színházban most »Erzsébet« magyar opera járja! Ha így haladunk előre, úgy még megérjük, hogy Ruzicska »Béla futása« lesz ott a legújabb divatú magyar opera. Mind az igazgatóságot, mind a fentebbi opera szerzőit életünkkel mernők biztosítani, hogy az által a nyújtott élvezet után legkevésbé sem epedezett a közönség. Mindenesetre furcsa felfogás és »hiszekegy« kell hozzá, hogy Liszt »Erzsébet« oratóriumával egy napon adják elő »Erzsébet« operát is.” Lásd továbbá a császári pár tiszteletére rendezett 1866-os előadásról ugyanitt, *Zenészeti Lapok* 6. évf., 18. sz., 1866. február 4., 143.: „Midőn 1857-ben igazán alkalmi darab volt, akkor sem birt napi érdeknl többet felköltöni; annál kevésbbé most, midőn több évi tetemes subventio folytán másféle diszeloádást lehetett volna várni az igazgatóságtól.” Ennek ellenére itt is, mint minden alkalommal elismeri Erkel felvonásának értékét: „Az előadás érdeke a 2. felvonás (Erkel műve) zármagánáriája és összesében központosult, az előbbi Pauliné igen szépen s elragadó kellemmel éneklé; a finale sok pompát és hatást kifejtő szám, mely úgy látszik a közönségnek is legjobban tetszik az egész operában. – Ő Felsőgeik a 2. felvonás első fele után zajos éljenzés közt távoztak. [vagyis épp a kritikában kiemelt, mindig is legsikeresebb részt nem hallották ezúttal]. A közönség pedig azon közohajtással távozott el, hogy vajha a nemzeti színház ügyé is mihamarább rendezésre találja az országgyűlés részéről, hogy a rendeltetéséhez méltóbb diszeloádást mutathatna fel, legközelebb Ő felsége előtt, ki atyai bőkezű gondoskodásával évek óta igyekszik a nemzeti intézetet újból felvirágoztatni.”

³⁴ Vö. *Hölgyfutár*, 1858 március 15. Lásd még ugyanott: „a magyar dalműveknek, a Hunyadi kivéve, közös balvégzetük, hogy szövegük ritkán méltó a zenéhez.” Idézi Legány mj., 66–67.

³⁵ Vö. *Hölgyfutár* 1857. május 9., idézi Legány mj., 6, továbbá *Divatcsarnok* 1857. június 15.

³⁶ Az Anton Rubinstein tiszteletére tartott 1858. január 19-i előadás kritikája a *Hölgyfutár* január 20. számában.

Ilyen történelmi helyzetben, a Nemzeti Színház és közönsége, valamint a korabeli sajtó részéről sokszor hangoztatott türelmetlen várakozás közepette, nehéz elképzelni, hogy Erkel ne fektetett volna súlyt az *Erzsébetre*. „Sebtében egybeszerkesztett” művének komponálását valószínűleg sokkal komolyabban vette, mint ahogyan arra akár Ábrányi, akár a vegyes kézírású autográf partitúra alapján a darab korábbi elemzői gondoltak. Tétje lehetett számára a hosszú szünet utáni első megszólalásnak, és ha segítséget vett igénybe az *Erzsébet* partitúrájának véglegesítésénél, ezt elsősorban lassú munkatempója és a szoros határidő, de nem a feladat iránti érdektelensége okozta. Mivel az egyes felvonások szerzősége nyilvános volt, a mű egészének problémái nem érdekelték, ezek orvoslása amúgy se lett volna lehetséges.



Erzsébet. A bemutató cenzúra példánya a második felvonás kezdetével.
Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye

IV.2 FORRÁSOK – ELŐADÁSTÖRTÉNET

2.1 AUTOGRÁFOK, NEMZETI SZÍNHÁZI JÁTSZÓPÉLDÁNYOK

A. Erkel Ferenc autográf partitúrája a második felvonáshoz. OSZK Zeneműtár, Ms. mus 359. Autográf címoldal (valószínűleg utólag beragasztott előzéklapon): „Erzsébet 2^{ik} Felvonása. / zenéje Erkel F[erencz]től.”. Első partitúraoldalon (AU, fol. 1^a) Erkel Ferenc autográf címbejegyzése: „Koldusok Kara. 2^{ik} Felvonás/ 1^{ső} Jelenet”. Utólagos idegen ceruzás számozás: „6”. A partitúra alatt ugyanitt hasonló színű ceruzás bejegyzés: „Moderato”, az írás nem Erkelé.)

A partitúra az 1857-es nemzeti színházi bemutatóra készült. Ez volt a hangszerelés munkapéldánya, és az opera Erkel Ferenc által vezényelt előadásainak vezérkönyve az 1879-es felújításig. A kötet 1913-ban került be a Nemzeti Múzeum, majd később innen az OSZK Zeneműtárának állományába.¹ Az alapréteg hangszeres szólamaiban Erkel Ferencé mellett több helyen Doppler Ferenc kézírása is megjelenik, néhány oldalon (pl. fol. 42^b–43^a: *No. 7 Duetto cabalettájának vége*) Erkel utólag bejegyzett timpani- és hárfaszólama kivételével kizárólag Doppler Ferenc írása szerepel.² A kézirat nem tüntet fel dátumot. A sajtó 1857. április 4-én még csupán annyit jelez, hogy Erkel és Doppler hamarosan elkészül az operával.³ A második felvonás fináléjának újabban előkerült, a zenekari szólamokat kivonatoló bandapartitúráját Doppler Ferenc április 22-re datálta, a felvonás hangszerelését tehát valószínűleg kevéssel ezelőtt fejezték be.

A *No. 6* keretében elhangzó *Hymnus* (L30) és a *No. 10 Finalé*hoz tartozó *Magyar induló* (L42) csak utalásként jelenik meg a partitúrában. A *Magyar induló* jelzése a partitúra hangszerelésével egyidős: „Seque Indulo / Einlage / Magyar Indulo / Erkel F” (AU, fol. 100^a). A *Hymnus* előadására vonatkozó utasítását Erkel valószínűleg utolsó pillanatban írta be a kottába:⁴ „ének végével orgona szó hallik a’ Kápolnában, és egy Vers az [orig. jav.: a] Kölcsei Erkel féle Hymnusbol (: Isten áld meg a’ Magyarat :) énekeltetik halkán teljes ének Karral a’ Kápolnában orgona kísérettel. – Ének végével csendesesen eloszlik a’ Nép a’ Kápolnából és aztán attacca *N. 7*” (AU, fol 18^a, kiemelés Sz.K.K.).

¹ Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 87.

² Az autográf írásrétegeiről lásd Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 114–115., valamint jelen munka IV. 3.4. fejezet.

³ Idézi Legány mj., 66.

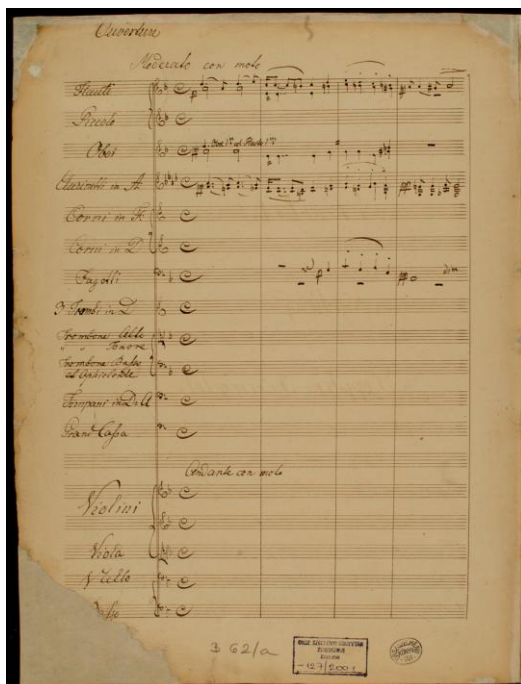
⁴ Amikor itt már szerepeltek az egyes számok határait jelző, de mindössze a numerók számozását megadó, ceruzával, idegen kéz által bevezetett címfeliratok.

6. *Moldusok Kana. 2^{te} Felvonás*
136 *1^o Felvonás 1.*

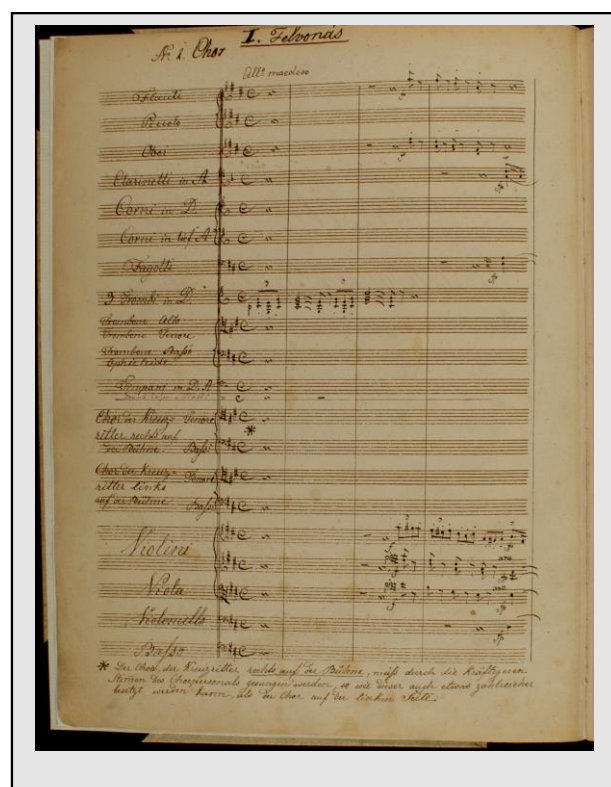
Soprano
Tenore
Basso
Clarinete
Fagott
Corno
Tronca
Tronca
Organo
Synthesizer
G. Lapa
Violini
Viola
Cello
Bajo

Moderato *13* *meno*

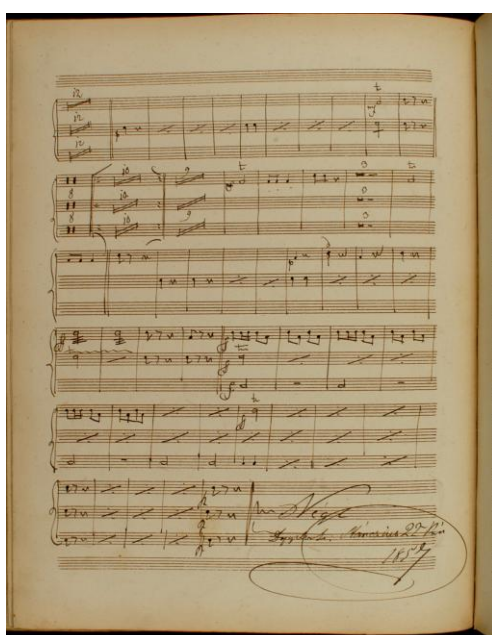
Erzsébet. Erkel Ferenc autográf partitúrája az opera második felvonásához, fol. 1^a. A felvonás nyitókórusa
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára



Erzsébet. Az 1865-ös felújításhoz készült nyitány nemzeti színházi játszópartitúrája. Doppler Ferenc autográf kézírata. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

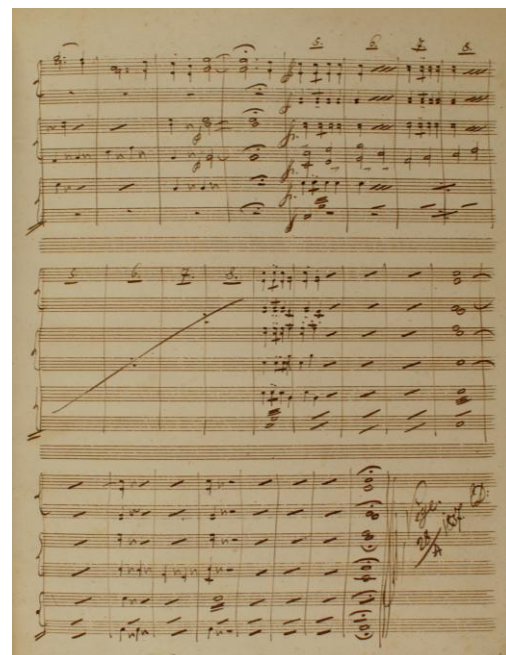
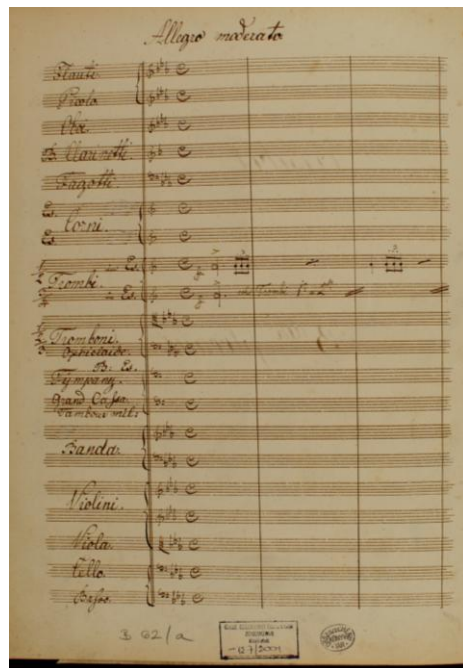
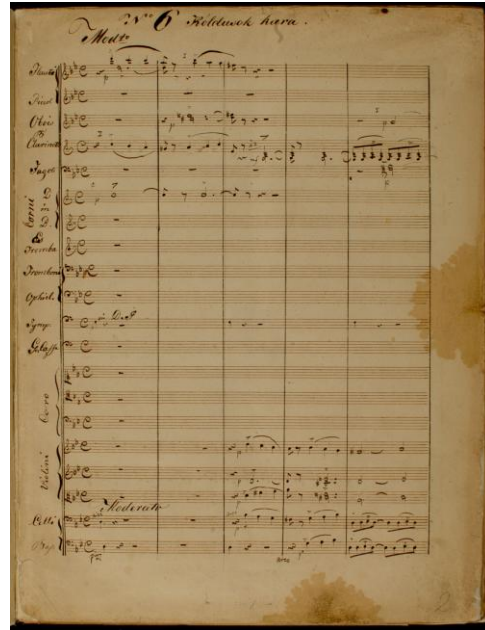


Erzsébet. Doppler Ferenc által komponált első felvonás bemutatóra készült játszópartitúrája.
Doppler Ferenc autográf kézírata
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

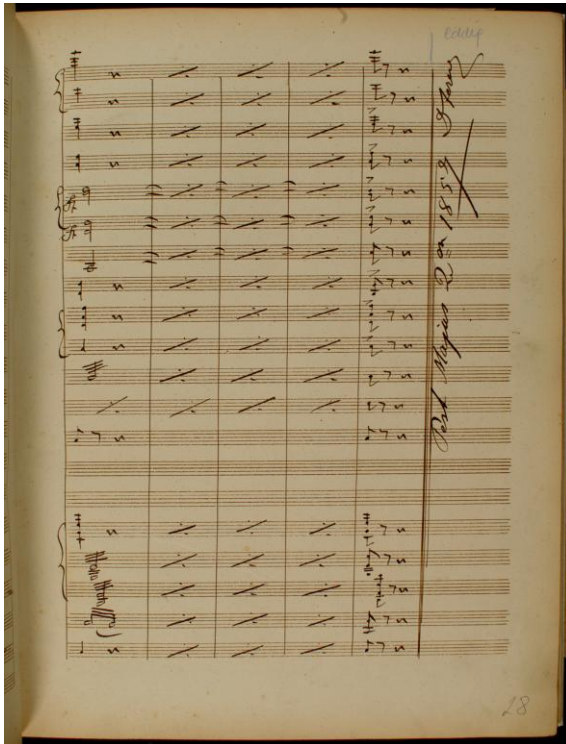


Az első felvonás autográf játszópartitúrájának utolsó oldala Doppler Ferenc aláírásával

Erzsébet. A második felvonás nyitókórusa a nemzeti színházi másolt partitúrában. Erkel autográf kéziratából készült tisztázott Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára



A harmadik felvonás nemzeti színházi játszópartitúrája. Doppler Károly autográf tisztázatának első és utolsó oldala Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára



Erzsébet. A harmadik felvonás Fegyvertánca, mellyel pár nappal a bemutató előtt készült el Doppler Ferenc. Autográf partitúra Doppler aláírásával
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

B. Az opera négykötetes nemzeti színházi játszópártitúrája. OSZK, Zeneműtár, ZB 62a/1–4. A kötetek a Magyar Állami Operaház kottatárából kerültek az OSZK Zeneműtárának ún. Bánya-anyagába. Eredeti jelzet: Operaház könyvtára, Szakleltári szám: IV/64 – 1/1–4.

Nyitány (jelzetek: OSZK Zeneműtár, ZB 62a/1; korábbi jelzet Operaház, IV/64–1/4). Doppler Ferenc autográf címlapja: „»Erzsébet« / Nyitány Doppler Ferencztől”. Doppler Ferenc autográf partitúrájának élén: „Ouverture”

Az opera utólag komponált nyitányának vezérkönyve. A nyitányt az 1865-ös felújítás alkalmával rendelte meg Doppler Ferencről a Nemzeti Színház.⁵ A partitúra gondosan kialakított, előadási jelekkel ellátott tisztázat, melynek írásképe és papírja is sugallja, hogy egy késői Doppler-autográfról van szó. A kottában utólagos javítások nem mutatkoznak.

Első felvonás (jelzetek: OSZK Zeneműtár, ZB 62a/2; korábbi jelzet Operaház, IV/64–1/1). Belső címlap: „»Erzsébet« / Eredeti opera 3 felvonásban / Első felvonás”. A partitúra végén (fol. 128^a): „Pesten Márczius 22-kén 1857 Doppler Ferencz”. A Nachtrag végén (fol. 129^b): „Vége / Doppler Fr Márczius 22-kén / 1857”.

A Doppler Ferenc által komponált első felvonás bemutatóra készült autográf tisztázata, az előadások vezérkönyve. A néhány apró utólagos bejegyzés másolási hibák azonnali

⁵ Ezzel kapcsolatban lásd IV.1. fejezet 32. jegyzet.

javításából, illetve a karmesterek hozzátételeiből származik. Utólagos hangszerelési javítások e felvonásban nincsenek. Az egyetlen nagyobb beavatkozás Erkel Sándor 1879-es ötoldalas betétpartitúrája, a záró együttes kiegészítése, melyben Lajos örgróf II. András királyt éltető köszöntőt mond (fol. 108^b ceruzás *Einlage*-bejegyzés; maga a betétpartitúra a kötet függelékében fol. 131^a–133^a). A szólamfüzetekhez készült betétlapok ceruzás utalásai alapján a betoldás az eredeti recitativót váltotta ki (fol. 108^b–110^b), és rávezetett a királyt éltető D-dúr karra (fol. 110^a).

Második felvonás (jelzetek: OSZK Zeneműtár, ZB 62a/3; korábbi jelzet Operaház, IV/64–1/2). Belső címlap: „ERZSÉBET / II^{dik} Felvonását / írta / ERKEL F. / Először előadatott / 1857 / Szerdán Majus 6^{kán} Díszelőadáson”

Erkel Ferenc autográf partitúrájának másolata. A másolat alaprétegének egyetlen lényeges többlete, hogy ebbe beiktatták a *Hymnus* zenekari feldolgozását. Az opera autográf vezérkönyvének fent idézett szerzői utasítását követve a zenekari fej alatt a kopista végig helyet hagyott az orgonaletét számára, ezt azonban csak a bevezető ütemeket követő első nyolc ütemben dolgozták ki, feltehetőleg a párhuzamos ének- és hangszeres szólamok alapján. A kivonat csak nagyjából követi a *Hymnus* 1844-ben megjelent, 1857/1858-ban újra kiadott vegyeskari változatának zongora/orgonakivonatát.⁶ A partitúra *Vorlagéja* a Kocsi János által készített pályázati példány lehetett. Az *Erzsébet* másolt vezérkönyvében található másolat a fúvósok szárazásában is megegyezik ezzel, és alaprétegben hozza a pályázati példány utólagos szerzői bejegyzéseit is. A pályázati példányhoz képest több helyen hiányzó előadási jelek alapján felmerülhet ugyan, hogy a *Hymnus* elveszett autográf partitúrája volt a másolat forrása, de kétlem, hogy Erkel eleve ennyire rendezett kottaképpel látta volna el szerzői kéziratát – feltételezésem szerint Kocsi volt az, aki a pályázati példány számára elvégezte az artikuláció és dinamika egységesítését –,⁷ mint ahogy az sem vallana Erkelre, hogy a pályázati példányba bejegyzett apró, utólagos kiegészítéseit, melyeket az *Erzsébet* másolt vezérkönyve alaprétegben hoz, gondosan átvezeti a *Hymnus* autográf kéziratába.

A másolt vezérkönyvből jelenleg hiányzik a *No. 8 Duetto* és a *No. 10 Finale* nagy része a *Magyar indulótól* a 2. felvonás végéig. Ez a forráshelyzet a kézirat használatával függ össze. A Nemzeti Színház igazgatósága a *Bátori Mária* és a *Hunyadi László* esetében – biztonsági

⁶ A *Hymnus* fent említett legkorábbi kiadása: Wagner József, Pest, 1844 szeptember. Ennek változatlan utánnomása jelent meg 1857 vagy 1858-ban Rózsavölgyi és Társánál (R&C No. 269). Vö. Legáný mj. 51, Mona, *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867*, 73, 152. A *Hymnus* további korai kiadásai: 1861-ben szintén a Rózsavölgyinél zongorakivonatban (N.G. 720), és 1864–1865-ben az *Erzsébet* első felújításának, egyben a Zenedei ünnepség-sorozat idején Thill Nándor által négyszólamú férfikarra alkalmazva partitúra, majd szólamok Dietze Vilmos kiadásában. Vö. Mona, i.m., 187, 275.

⁷ Kocsi János a *Bátori Mária* és a *Hunyadi László* másolt partitúrájában is némiképp „közreadta” a hevenyészett lejegyzésű autográfot. Kocsi azonosításához lásd III.3.2 fejezet, 50. jegyzet.

okokból, vagy az esetleges kölcsönzésekre, szükség esetén beugró karmesterekre gondolva – már a bemutatót követően elrendelte az autográf lemásolását, jöllehet Erkel saját kéziratából vezényelte mindkét darabot. Hasonló lehetett a helyzet az *Erzsébet*tal is. Erkel az autográfot használta vezérkönyvként, amelyről azonban a Nemzeti Színház vezetése már a bemutató idején másolatot készíttetett. Feltételezésem szerint ez a másolat – akárcsak a *Hunyadié* – több évtizedig biztonsági kópiaként hevert a Nemzeti Színház anyagában, és Erkel Sándor vette elő az 1879-es felújítás idején, aki ezt használta az opera (kizárólag) a 2. felvonást érintő áthangszerelésénél. Valószínűleg ő emelte ki ekkor a *No. 8 Duetto* (fol. 45^a–61^b) valamint a *No. 10 Finalét* záró Scena és Ensemble oldalait (84^a-tól a kötet végéig, fol. 104^a), melyek helyén jelenleg az általa írt betétpartitúrák állnak (Scena 84^a–94^b, Ensemble 95^a–104^a). A szólamanyag által integrált új változattal ettől fogva a másolt partitúra lett az *Erzsébet* előadásainak vezérkönyve.

Nem tudjuk, mi történt a *Magyar induló*val. Elképzelhető, hogy zenekari partitúrája már a másolt vezérkönyv alaprétégében sem szerepelt. Az indulót, mint láttuk az autográf csupán szerzői utalás formájában jelzi;⁸ egy hasonló jellegű bejegyzés jelentkezik analóg helyen, alaprétégben a másolt partitúra megmaradt utolsó (!) oldalán is (NSZ–P, 2. k., fol. 82^b: „Marcia [cer.: Militare]”). Ráadásul a ceruzás („Militare”) kiegészítés bandára utal. Akárcsak a nemzeti színházi szólamanyag forráshelyzete: a *Magyar induló* itt korai, de az 1857-es premier után készült zenekari betétlapokon szerepel, és feltűnő módon, jöllehet ez a szólamgarnitúra az 1879-es felújítás idején is használatban volt, ebben sehol sem jelentkeznek áthangszereléssel összefüggő javítások. Talán éppen azért, mivel a szám zenekari partitúrája nem volt kéznél, nem állt rendelkezésére.

Erkel Sándor a szólamfüzet-duplumok kimásolása előtt eredetileg csak kisebb korrekciókat végzett a hangszerelésen. Hogy ilyen mértékben fog beavatkozni a második felvonás anyagába, véleményem szerint kezdetben ő maga sem tervezte. Nagyszámú, de egyszerű javítások formájában megoldott hangszerelési bejegyzéseit követően elsőként valószínűleg a *No. 10 Scená*val foglalkozott; a felvonást záró Ensemble áthangszereléséről bizonyára a próbák ideje alatt döntött, az 1879. április 24-i (csütörtöki) bemutató előtti hétvégén, április 19-én (szombaton) zárta le ennek partitúráját;⁹ pár nappal korábban végezhetett a *No. 8-as Gunda–Kuno* duett transzponálásával, áthangszerelésével is.¹⁰ Beavatkozásai inkább látványosak, mint drasztikusak. Három betétpartitúrája terjedelmes

⁸ Igaz, a premieren csak a banda játszotta a *Magyar indulót*, míg később a zenekar is. Lásd alább.

⁹ Lásd a betétpartitúra végén található utasítását (NSZ–P, 2. k., fol. 105^b): „Wenn auch nicht alle Duplicate, so bitte ich dennoch die Orch.[ester]stimmen bis Montag Vormitt[ag] 10 Uhr fertig machen. 19. IV. 879. Erkel”.

¹⁰ Lásd a *No. 8* betétpartitúrájának első oldalán szereplő kérését (NSZ–P, 2. k., fol. 45^a): „Bitte die Copiatur der Orchesterstimmen [...] wo möglich bis Mittwoch Vormittag vollenden. Ungefähr 6 Bogen Partitur fortsetzung folgt noch bis Morgen. Erkel”. A hiányzó „6 Bogen” a 2. felvonás végének 19-én befejezett betétlapjaira vonatkozhatott.

ugyan (a No. 8 betétpartitúrája 33 oldal; a No. 10 *Scena* és No. 10 *Ensemble* összesen 42 partitúraoldal), az új, önálló zenei anyag azonban ezekben is kevés. Gunda és Kuno F-dúr helyett E-dúrban induló No. 8-as duettjében és a felvonást záró Ensemble-ban valóban csak a hangszerezés változott: teltebb lett a fűvóshangzás, több helyen módosult a vonósletét, különösen a gordonka kapott mozgalmasabb szólamot.¹¹ A szintén áthangszerelt No. 10 *Scenában*, a harmadik felvonás elmaradása miatt szükségessé vált ugyan két kiegészítés, de ezek nemcsak rövidek (egy 9-ütemes recitativo és 46-ütemes jelenet: NSZ–P, 2. k., fol. 87^b–88^b, 90^a–94^b), hanem zenei anyaguk is, funkciójuknak megfelelően egyszerű, konvencionális. Ráadásul mindkettőre Erkel Ferenc saját bejegyzése utal az autográf vezérkönyvben, ami alapján komolyan felmerül egy mára elveszett szerzői *Vorlage* létezésének lehetősége.

Harmadik felvonás (jelzetek: OSZK Zeneműtár, ZB 62a/4; korábbi jelzet Operaház, IV/64–1/3). Belső címlap: „Erzsébet / 3^{dik} felvonás”. A partitúra végén (fol. 72^a): „Vége. 28/4 1857”. A Nachtrag végén (fol. 74^a): „28/4 1857 CD:”. A Doppler Ferenc féle Waffentanz végén (fol. 28^a): „Pest Majus 2^{an} 1857 Dferencz”

Doppler Károly bemutatóra készült autográf tisztázata, a felvonás vezérkönyve. A *Fegyvertánc* Doppler Ferenc szerzeménye és autográf tisztázata. Datálása alapján csak a főpróbára készült el,¹² de már korábban tervbe volt véve. Doppler Károly a harmadik felvonás partitúrájának alaprétegében jelzi a hiányzó *Fegyvertáncot* (fol. 12^b): „attacca Fegyvertáncz :/ ezután: Moderato marciale”.¹³ Az 1879-es felújításkor Doppler Károly sokat kritizált számait elhagyták, de valószínűleg megtartották Doppler Ferenc *Fegyvertáncát*, amelyet a második felvonás fináléjának végéhez csatolt záróképp (*Tableaux*) előtt vagy ennek kíséreteként adhattak elő.

C. Bandapartitúrák (OSZK Zeneműtár, ZB 62/d; korábbi operaházi jelzet nélkül)

A második felvonás bandapartitúrája három önálló egységből áll: **(1)** a partitúrát bevezető fólión található a banda belépése előtti számok ismertetése. A leírás teljesen megfelel a végleges verziónak, kivéve a No. 6-ban az *Aria mit Chor*.¹⁴ **(2)** a Marcia – vagyis az autográfban csak utalással jelzett *Magyar induló* – Doppler Ferenc által lejegyzett

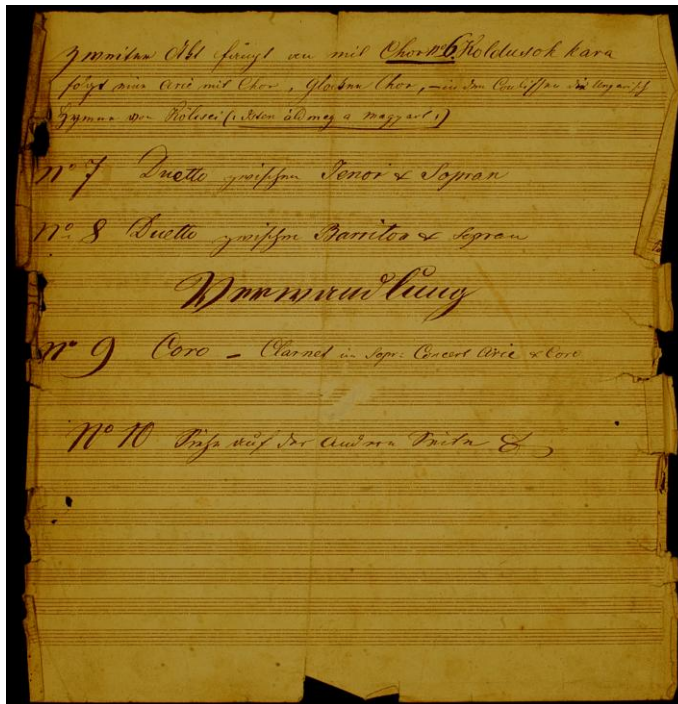
¹¹ A duett Desz-dúros középrése hiányzik Erkel Sándor partitúrájából, de a húzás AU-ra megy vissza. AU 53^a oldalán („Ez volt egyszer az ütközet”) a lapok betűrve, az oldalak ceruzával húzva. Erkel Sándor AU ceruzás vide-jeleit érvényesítve folytatja („Néma leszek mint a hal”, lásd AU fol. 58^a = NSZ–P, 2. k., fol. 53^b).

¹² Az 1857. május 6-i előadás előtt két főpróbát tartottak május 2-án és 3-án.

¹³ Furcsa ellentmondás, hogy míg Doppler Ferenc következetesen magyarul szignálja az *Erzsébet* általa írt partitúráit (1. felvonás, 2. felvonás bandapartitúra), a *Fegyvertáncot* németül írja. A németes aláírású Doppler Károly viszont itt a magyar címváltozatot használja, és magyarul ír.

¹⁴ Ezzel kapcsolatban lásd IV.3.6 fejezet, 231–237. oldal.

bandapartitúrája, és az indulót követő jelenet vázlatos kivonata; (3) a felvonást záró együttes bandapartitúrája Doppler Ferenc-től (az opera autográf partitúrájában ez a 111^a-tól kezdődő szakasz).



Erzsébet. A második felvonás nemzeti színházi bandapartitúrája. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

(1) Fol. 1^a: „Zweiter Akt Fängt an mit Chor No. 6 Koldusok kara / folgt eine Arie mit Chor, Glocken Chor, – in den Coulissen die Ungarisch Hymn[e?] von Kölchsei (:Isten áld meg a magyart:) / No. 7 Duetto zwischen Tenor & Sopran / No. 8 Duetto zwischen Bariton & Sopran / Verwandlung / No. 9 Coro – Clarinet? un[d] Sopr: Concert Arie & Coro / No. 10 Siehe auf der anderen Seite”

(1) Fol. 1^b: „2^{ik} felvonás / Atto 2^{do} No. 6, 7, 8, 9 Tacet. No. 10 Finale 2^{do} Banda”. Itt a No. 10 *Finale* elejének zongorakivonata következik a *Marciáig*, majd a *Marciában* belépő banda első két üteme, szintén zongorakivonaton.

(2) *Marcia* bandapartitúra: „Erzsébet / [utólag ceruzával:] Anfang / II^{ter} Akt / Marcia No. 1 [piros ceruzás javítás:] 10”

(3) A felvonást záró *Ensemble* bandapartitúrája: „Banda / II^{ter} Akt / Ensemble”. A partitúra végén Doppler Ferenc saját kezű datálása: „Aprilis 22^{én} 857”

Az opera első felvonásához bandapartitúra nem maradt fenn, és a bandaszólamokból egyértelműen kiderül, hogy itt a színpadi fúvóegyüttest nem vették igénybe. A második felvonás mindkét bandabelépésének partitúrája Doppler Ferenc kézírásában szerepel, feltehetőleg saját munkája. Erkel a *Bátori Mária* esetében is átengedte a banda

hangszerelését. Miután Doppler Ferenc magának a felvonásnak a hangszerelésében is közreműködött, nem meglepő, hogy a banda hangszerelését Erkel rábízta. Mivel a *Marcia* az opera autográf partitúrájából és ennek másolatából hiányzik, Doppler bandapartitúrája – a nemzeti színházi szólamanyag lényegében hiánytalanul fennmaradt betétlapjai mellett – a *Marcia* zenekari változatainak egyik főforrása. Az induló 1852-ben kiadott zongorakivonata (L43) és e bandapartitúra között nincsenek lényeges eltérések.¹⁵ Nagyon valószínű, hogy ez volt az az induló, amely zenekar közreműködésével egy 1850-es nemzeti színházi zenei és szavalati akadémia keretében is megszólalt (L42).

A harmadik felvonás bandapartitúrája. Doppler Károly munkája. Ugyancsak tőle származik az általa komponált harmadik felvonást ismertető kivonat is a számok sorrendjével és hosszabb egyszólamú zenei végszavaival. Az első partitúraoldalon: „Erzsébet” /(:3^{ter} Act:)”. A partitúra végén Doppler Károly sajátkezü datálása: „Pesth. den 27^{ten} Apr. 1857.”

D. Az *Erzsébet* nemzeti színházi szólamanyaga

A bemutató szólamanyaga nagyobb hiányok nélkül fennmaradt. Bár feltehetőleg már a kezdetektől játszották a *Fegyvertánc* betétlapokon szerepel, akárcsak a második felvonásban elhangzó *Magyar induló* (No. 10), amely szintén korai betétlapokon található; a *Hymnus* (No. 6) néhány korai szólamlapja is előfordul a karszólamok lapjai között. A teljes operához duplumok kis számban készültek, egyetlen 1865-ös szólamfüzet kivételével ezeket az 1879-es felújítás alkalmával másolták. Erkel Sándor hangszerelést érintő beavatkozásai nem tették szükségessé új szólamanyagegyüttes összeállítását. Kisebbségi javításai a korai szólamfüzetekben ugyanazon kopista által bevezetve, az eredeti kottaszövegre ráírva, illetve ráragasztva szerepelnek. Az 1879-es duplumok ezeket alaprétégekben hozzák. Erkel Sándor utolsó pillanatban eldöntött nagyobb beavatkozásai azonban az 1879-es szólamfüzetekben is utólagosak. Az első felvonás fináléjának kiegészítése (No. 5) és a második finálé átdolgozása (No. 8 *Duetto*, No. 10 *Scena* és No.10 *Ensemble*)¹⁶ a felújításra készült szólamfüzetekben is betétlapokon szerepel. A duplumok készítése idején ezek még nem voltak tervbe véve.

¹⁵ Lásd az induló első kiadását: „Á Madame/ Marie de Karácsonyi /née de Marczibányi/ Marche/ Hongroises [sic] /pour / Pianoforte /composée par /Francois Erkel /Propriété de l’Editeur /Pest /chez Joseph Wagner”. Lemezsám: I. W. 158. A partitúra fölött címként: „NÉP-INDULÓ / ERKEL FERENCZ^{10b}”. (Egy példánya az OSzK Zeneműtárában: Z44431.)

¹⁶ Amely a másolt vezérkönyvben Erkel Sándor féle betétpartitúrában szerepel.

A bemutató szólamanyaga

Zenekari szólamok (OSZK Zeneműtár, ZB 62/c): vonósok: vl I/1a–c,¹⁷ vl II/1a–c, vla 1a–b, vlc 1a–b, cb 1a–b; fafűvők: picc, fl 1–2, ob 1–2, cl 1–2, fg 1–2; rézfűvők: cor 1–4, tr 1–3 (sic!), trb 1–3, tb; ütősök: timp, gr. cassa, tamburo militare+trgl; hárfá

Karpartitúra (OSZK Zeneműtár, ZB 62/e): „Erzsébet / Chorpart.”

Énekszólamok (OSZK Zeneműtár, ZB 62/f): S1 (7 db.), S2 (7 db.), T1 (4 db.), T2 (3 db.), B1 (4 db.), B2 (3 db.)

Külön kiírt kórus-szólórészek: első felvonás *Finale*: S2 (2 db.), S2 (2 db.), S3 (2 db.), T (2 db.); második felvonás *No. 10 Ensemble*: S1(3 db.), S2 (3 db.), T (1 db.), második felvonás *No. 10 Ima*: T (1 db.)

Szerepszólamok (OSZK Zeneműtár ZB 62/g): Erzsébet, Lajos, Gunda

Bandaszólamok (OSZK Zeneműtár ZB 62/d; régi operaházi jelzet nélkül). Két teljes, korai szólamlagegyüttes:

(1) a harmadik felvonás bandaszólamai: fafűvők: cl 1–2; rézfűvők: cor 1–2, tr 1–3 in Es, tr 4 in B, piston [cornetto], flicorno 1–2, flicorno basso, trb 1–3, bariton [eufonio] 1, bombardon; ütősök: tamb. picc., gr. cassa

(2) a második és harmadik felvonás bandaszólamai (a közös borító címfelirata: „Erzsébet/ II^{ter} et III^{ter} Akt/ Banda”): fafűvők: cl 1–2; rézfűvők: cor 1–2, tr 1–3 in Es, tr 4 in B, piston [cornetto], flicorno 1–2, flicorno basso, trb 1–3, bariton [eufonio] 1–2,¹⁸ bombardon [tb]; ütősök: tamb. [picc.?],¹⁹ gr. cassa

Korai betétlagegyüttesek

Második felvonás: *Hymnus* (OSZK Zeneműtár, ZB 62/c): S I/1a, T II/2b, B I/1a, B II/1b, 1d szólamfüzeteiben

A S I/1a szólamfűzetben található betétlap kivételével, amely valószínűleg az 1879-es előadás-sorozat idején készült, az *Erzsébet* anyagában fennmaradt további négy betétlap a *Hymnus* két különálló szólamgarnitúrájához tartozik. Mindkét szólamegyüttes további darabjait a Zeneműtár Népszínházi anyaga őrzi, a Népsz. 1153/2-es mappában. E jelzet alatt gyűjtötték egybe a *Hymnus* korai kóruszólam-lapjait. A Kocsi János által másolt, a pályázati példányhoz tartozó szólamlapok mellett e mappában négy további szólamgarnitúra töredéke különíthető el. Az *Erzsébet* B I/1a és B II/b betétlapjai a mappa harmadik kopistájának, a T

¹⁷ A számozásban az azonos korú szólamfűzeteket betűjellel különböztettem meg. Tehát vl I/1a–c = három azonos korú, ez esetben a bemutatóra készült szólamfűzet; míg a fl1–2 jelzés értelem szerűen az első és második fűvola szólamfűzetére utal.

¹⁸ Az egyik bariton szólamfűzet jelenleg az 1865-ös bandaszólamok között található, de a bemutató dátuma („1857. may 6^{ten}”) szerepel címlapján előadási bejegyzésként.

¹⁹ A második felvonás Doppler Ferenc féle bandapartitúrájában „Tambouri” szerepel. A harmadik felvonás önálló bandaszólam-garnitúrájában e szólamfűzet felirata „tambour petite”.

II/2b és B II/1d szólamlapjai a negyedik kopista anyagából, egyben a feltételezett harmadik, illetve negyedik kronológiai rétegből valók. A Hymnusz zenekari szólamai a pályázati példány anyagával és későbbi másolatokkal együtt az OSzK Zeneműtár, Népsz. 1346 jelzet alatt találhatók.²⁰

Feltűnik, hogy az opera szólamfüzeteiben, valamint a népszínházi anyagban fellelhető korai *Hymnusz*-betélapok egyikén sem találunk az *Erzsébet*tel kapcsolatos bejegyzést. A *Hymnus* orgonakiséretes, illetve zenekari változatának megszólalását az *Erzsébet* előadásain az opera számos szólamfüzet-bejegyzése is alátámasztja. Miután a korai szólamgarnitúrák hiányosak, elképzelhető, hogy nem a ma ismert betélapok voltak az *Erzsébet* előadásain használt játszópéldányok.

Második felvonás: Magyar induló (OSZK Zeneműtár, ZB 62/c): vonósok: vl I/1a, b, c, vl II/1a, 1b, 1c, vla/1a, 1b, vlc/1a, 1b, cb/1a, 1bű; fafűvők: picc, fl 1, ob/1–2, cl 1–2, fg1–2, cor 1–4; részfűvők: tr 1–3, trb1–3, tb; ütősök: tamb. mil., trgl, gr. cassa

Korai, egyazon kopista által másolt anyag. Az előadási bejegyzésekben szereplő *Fegyvertánc*-utalások alapján egyértelmű, hogy az *Erzsébet* előadásain használt garnitúráról van szó. Feltehetően a későbbi sorozatok idején készült. Az 1865-re datált vl I/2-ben ugyanis a kopista alaprétegben jelzi, és maga másolja le az induló betétlapját. Az 1879-es felújítás duplumai (vl I/3a, b, vl II/2a, 2b, vlc/2, cb/2) alaprétegben hozzák a *Magyar indulót*.

Harmadik felvonás: Fegyvertánc (OSZK Zeneműtár, ZB 62/c): vl I/1a, cor 3–4

Doppler Ferenc kompozíciója, amellyel négy nappal a bemutató előtt egészült ki a Doppler Károly által jegyzett harmadik felvonás. Az opera bemutató korabeli szólamfüzeteiben a harmadik felvonást másoló kopista kézírásával betétlapokon szerepel, az 1865-ös vl I/2 szólamfüzetben a harmadik felvonás alaprétegének részeként jelentkezik. A *Fegyvertánc*ot az 1879-es kétfelvonásos változat is megtartotta. Erre kell következtetnünk az újabb szólamfüzetek „Fegyvertánc”/ „Waffentanz”-bejegyzései alapján – annak ellenére, hogy az 1879-es duplumokhoz készült újabb betétlapok nem állnak rendelkezésünkre, ha voltak is ilyenek, ezek a teljes betétlap-együttessel együtt elkallódtak.

1865 előtti kiegészítés betétlapegyüttese a második felvonás No. 7 Duetto cabalettájához (OSZK Zeneműtár, ZB 62/c, önálló egységként): vonósok: vl I/1a–b, vl II/1, vla/1a–b,

²⁰ Ilyenek a *Hymnusz* további korabeli játszópéldányaiban sem szerepelnek, lásd OSzK Zeneműtár Népsz. 334, ZB63c. A pályázati szólamanyagot (Népsz. 1346 és Népsz. 1153/2) elsőként Somfai László ismertette. Vö. Somfai, „A Himnusz ősbemutatójának szólamanyaga”, 58–59.

vlc/1a–c, cb/1a–b; fafűvők: picc, fl 1–2, ob 1–2, cl 1–2, fg 1–2; részfűvők: cor 1, cor 2 (cb/2 versóján), cor 3 (vlc/3 versóján), cor 4 (a vla/2 versóján), trb 1–3

A 28-ütemes kiegészítés a No. 7-es Erzsébet–Lajos duett cabalettájának utolsó hét üteme elé készült, valószínűleg nem sokkal a premiert követően: a betétlapokat a bemutató vonósszólamfűzeteinek kopistája másolta le, és az 1865-ös vl I/2 szólamfűzet már nem tartalmazza, nem is jelzi. A kiegészítés alkalmi jellegéből adódhat, hogy sem Erkel autográf vezérkönyve, sem a másolt partitúra nem tartalmazza, de még nem is utal rá, jóllehet biztosan elhangzott az *Erzsébet* előadásain, a szólamlapokon ugyanis a kopista által bejegyezve ott szerepelnek a szokásos „weiter in der Stimme”-utasítások.

1865 előtti betétlapgyűttes a második felvonást záró No. 10 Finale átdolgozott változatával (OSZK Zeneműtár, ZB 62/c): vonósok: vl I/1a–c, vl II/1, vlc/1a–b, cb/1a–b; fafűvők: fl 1–2, ob 1–2, cl 1–2, fg 1–2; részfűvők: cor 1–2, tr 3, trb 1–2; ütösök: tamb. mil., arpa. Későbbi szólammásolatok: az 1865-ös vl I/2 szólamfűzettel egyidőben a szólamfűzet kopistájának betétlapja: vl I/2; az 1879-es felújítás idején készült vonósduplumok kopistájától: vl I/3, vlc/2, cb/2

A második felvonás fináléjának önálló szólamgarnitúrája. A szám első 19 ütemét – a rákövetkező jelenet és az induló elhagyásával – összeköti a felvonást záró *Ensemble*-lal.²¹ A húzásokon túl is számos ponton eltér az autográftól. Ez egy alapos áthangszerelés, amely a közös munkával készült eredetnél árnyaltabb, gazdagabb, kísérete mozgalmasabb, a hangtere, hangzása nagyobb. Az átdolgozás nyomai az opera szerzői partitúrájában nem lelhetők fel, ehhez bizonyára külön betétpartitúra készült. A szólamlapok eredeti garnitúráját már eleve több kopista másolta. A címezésekben nincs utalás arra, hogy a felvonáson belül a részlet honnan származik, vagy hova csatlakozik. A szólamlapokon csak az opera címe szerepel, a numero és a szám megadása nélkül. A datálást a kopistáktól vagy a korabeli zenészekről származó előadói bejegyzés nem segíti. Miután az 1865-ös vl I/2-es szólamfűzetben a másoló alaprétégben utal e betétlapra, amelyet ugyanő – nyilvánvalóan a szólamfűzettel egyidőben – le is másolt, biztosra vehető, hogy a finálé e korai átdolgozása már az opera 1857(?)–1858-as sorozatai idején készen állt, sőt az *Erzsébet* nemzeti színházi előadásain már ekkor felülírta az *Ensemble* eredeti változatát. A vl I/2 kopistájának betétlapja végén, az utólagos „Fine del Atto 2^{do}” ceruzás bejegyzés alapján ez a verzió volt érvényben az 1865-ös sorozat idején is.

²¹ Utóbbi első ütemeinek mellőzésével.

Az 1865-ös felújításkor készült szólamfüzetek

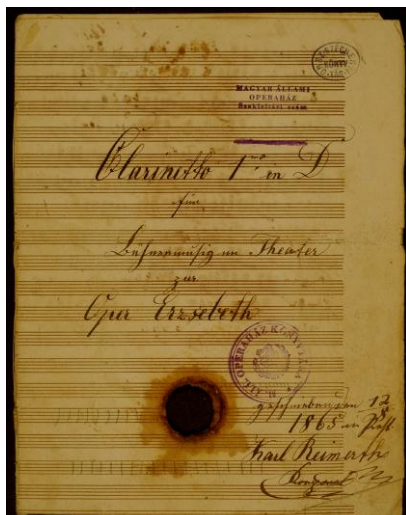
A teljes operát tartalmazó vonós-szólamfüzet (OSzK Zeneműtár ZB 62/c): vl I/2 Doppler Ferenc 1865-ös *Overturáját* a szólamfüzet kopistájának másolatában hozza. Alaprétegen szerepel a *Waffentanz*; és szintén alaprétegen utal a kopista a *Hymnusz*, a *Magyar induló* és a második finálé átdolgozott változatának betétlapjaira, melyeket ő maga másolt le. Csupán utóbbi kettő betétlapjai maradtak fenn (a finálé betétlapja a megfelelő külön mappában található jelenleg), de feltételezhető, hogy a *Hymnusz*hoz is készített ugyanekkor betétlapot a szólamfüzet másolója.²²

Bandaszólamok a 2–3. felvonáshoz (OSzK Zeneműtár ZB 62/d). fafűvők: cl 1–2; rézfűvők: tr 1–4, piston [cornetto] 1–2, tr/ cor 1 („tr anstatt den 1^{te} Corno in Es”), cor 2/1–2, cor 3/1–2, flicorno 1–3, flicorno basso, trb 1–3/1–2 [trb 1 hiányzik], [a korai bariton szólamfüzet átemelve ebbe a szólamgarnitúrába], bombardon [tb] 1–2; ütösök: tamb. picc

Az 1865-ös felújítás, feltehetőleg katonakarmestertől származó, a premieren játszott Doppler-féle variánstól lényegesen eltérő hangszerelése. A címoldalakon jelentkező datált kopista-bejegyzések alapján a katonazenekaroknál szokásos, kisalakú, a hangszerekre szerelt kis kottatartókra feltehető szólamfüzet-együttest, vagy legalábbis ennek egyes darabjait a banda zenészei másolták ki a mára elveszett bandapartitúrából az 1865–1866-os sorozat bemutatója, illetve további előadásai előtt [*Erzsébet*-előadások: 1865. augusztus 14., 18., 24.; 1866. január. 30.]: clarinetto 1 in D: „Clarinetto 1^{ma} in D /für /Bühnenmusik in Theater /zur /Oper Erzsebeth /geschrieben 12 /8 1865 in Pesth /Karl Reimerth;”²³ tromba 3 in Es: „Göstl Michael /865”; tromba 2 in D: „Johann Schallaböck [...] Infanterie Regiment N^o 4. /Pest am 14^{te} November 1865.”; flicorno 1 in A: „Pesth am 12^{ten} August 1865”; flicorno 2 in C: „Franz Pfaffermaier /1865”; flicorno basso in A: „Pest am 6 August 1865”; bombardon 1: „Pest am 20 Jänner 1866”; bombardon 2: „Franz Zeiszl Pest den 12/8 865”. Egyetlen kivétel a tamburo piccolo: „Pest am 19 /2 1867 Joh. Schubert” bejegyzése. 1867-ben az *Erzsébetet* nem adták elő a Nemzeti Színházban. Ez a bejegyzés tehát elképzelhető, hogy az opera valamely bandával előadható számának önálló előadását dokumentálja.

²² Az utalások egyszerű „Einlage”-bejegyzés és kettőskereszt formájában. Az utalások párját a zenekari játékos ceruzával a betétlapokra is átvezette. A *Magyar induló*t követő recitativo élen a szólamfüzet alaprétegében a kopista további bejegyzése: „Nach dem Marsch hier weiter”.

²³ A Somorjai Olga által összeállított Nemzeti Színházi zsebkönyvek adatbázisában Reimerth neve nem fordul elő, valószínűleg tehát nem állt a Nemzeti Színház szolgálatában. Hasonló nevű zenészt ebben az időben a Pesti Német Színház sem foglalkoztatott. Vö. Hedvig Belitska-Scholz–Olga Somorjai: *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770–1850*, I–II. k., Argumentum, Budapest é.n. Elképzelhető, egyébként is valószínűbb, hogy az új hangszerelés a közreműködő katonazenekar vezetőjétől származik, és így magát a másolatot a katonegyüttes valamelyik zenésze készítette. Erre vall a katonazenekaroknál szokásos kisformátumú kottapapír használata is. A Doppler-fivérek által jegyzett hangszerelés bandapartitúrájából a bemutató korabeli bandaszólamokat nagyalakú kottapapírra másolták ki, feltehetőleg színházi kopisták.



Az opera 1865-ös felújításához készült
kialakú bandaszólamfüzet
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

Az 1879-es felújítás alkalmával készült duplumok (csak 1–2. felvonás)

A felújítás változatának kialakítása és a duplumok készítése párhuzamosan haladt. Ahogyan ezt a másolt partitúra bejegyzései is sejtetik Erkel Sándor előbb a második felvonás áthangszerelésével foglalkozott; nagyobb beavatkozások ekkor még nem merültek fel. Ezzel magyarázható, hogy az 1879-es szólamfüzet-duplumokban csupán az apró hangszerelési javítások jelentkeznek alaprétégében, azok, amelyeket a korábbi szólamfüzetekben a javítások bevezetésével megbízott kopista többnyire apró kottasorok beragasztásával oldott meg.

Zenekari szólamok az első két felvonással (OSzK Zeneműtár ZB 62/c): vonósok: vl I/3a–b, vl II/2a–b, vla 2, vlc 2, cb 2

Énekszólam duplumok az első két felvonással (OSzK Zeneműtár ZB 62/f): S1 (5 db.), S2 (2 db.). Szerepszólam (OSZK Zeneműtár ZB 62/g): Lajos

Violino correpetitione szólamlap az első finálé utolsó három és fél oldalával, papírja alapján a felújítások idején készülhetett. (A kimásolt rész Erkel Sándor betéte után következik.)

1879-es betétlapegyüttes az első felvonás fináléjához. Jelenleg a bandapartitúrák és bandaszólamok mappájában (OSZK Zeneműtár ZB 62/d): vonósok: vl I/1a–e, vl II/a–e, vla/1a–c, vlc/1a–c, cb/1a–c; fafüvők: picc, fl 1–2, ob 1–2, cl 1–2, fg 1–2; rézfüvők: cor 1–4, tr 1–3, trb 1–3, tb; ütösök: timp, tamb. [picc?], gr. cassa

Elképzelhető, hogy valamikori könyvtárosi beavatkozás eredménye ez a forráshelyzet. A kiegészítés egyértelműen beépült az operába. Erre egyrészt a betétlapok bejegyzései utalnak, másrészt a sűgőpéldányok. A húzásnak és az új szövegnek SP1-ben nincs nyoma, de SP2-ben utólagos ceruzás bejegyzésként már szerepel, az SP2-vel azonos korú RP-ben pedig egy hasonló, de nem azonos szövegű utólagos bejegyzés található ugyanitt.

1879-es betétlapegyüttes a No. 8 Duetto transzponált, áthangszerelt változatával az opera szólamfűzeteiben (OSzK Zeneműtár ZB 62/d): vonósok: vl I/1a–c, vl I/2, vl I/3a, vl II/1a–c, vl II/2a–b, vla/1a–b, vla/2, vlc/1a–b, vlc/2, cb/1a–b, cb/2; fafűvők: picc, fl 1–2, ob 1–2, cl 1–2, fg 1–2; részfűvők: cor 1–4, tr 1–2, trb 1–3, tb; ütösök: timp

Egységes betétlapgarnitúra. Az utolsó pillanatban eldöntött változtatás az 1879-es felújítás duplumaiban is utólagos. A szólamegyüttes *Vorlagéja*, a másolt vezérkönyv Erkel Sándor által jegyzett betétpartitúrája, melynek utasítása alapján a szólamgarnitúra leghamarabb a bemutató előtti héten készülhetett. (Lásd fent a másolt vezérkönyv forrásleírását.)

1879-es betétlapegyüttes a No. 10 Scena. A második felvonás finálé Magyar induló utáni jelenetének áthangszerelt, kibővített változata az opera szólamfűzeteiben (OSZK Zeneműtár ZB 62/d): vonósok: vl I/1a–c, vl I/2, vl I/3a–b, vl II/1a–c, vl II/2a–b, vla/1a–b, vla/2, vlc/1a–b, vlc/2, cb/1a–b, cb/2; fafűvők: picc, fl 1–2, ob 1–2, cl 1–2, fg 1–2; részfűvők: cor 1–4, tr 1–2, trb 1–3, tb; ütösök: timp; arpa

Az opera szólamfűzeteiben található betétlapok; egységesen ugyanazon kopista által másolva. Mivel a harmadik felvonás húzása a próbák ideje alatt született, késői döntés eredménye volt, a kiegészítés és az ezzel együtt végrehajtott áthangszerelés az 1879-es szólamfűzetekben is betétlapokon szerepel.

1879-es betétlapegyüttes a No. 10 Ensemble. A második felvonást záró együttes áthangszerelt változata az opera szólamfűzeteiben (OSZK Zeneműtár ZB 62/d): vonósok: vl I/1a–c, vl I/2, vl I/3a, vl II/1a–c, vl II/2a–b, vla/1a–b, vla/2, vlc/1a, cb/1a–b, cb/2; fafűvők: picc, fl 1–2, ob 1–2, cl 1–2, bass cl, fg 1–2; részfűvők: cor 1–4, tr 1–2, trb 1–3, tb; ütösök: timp, tamb. mil, gr. cassa; arpa

Az opera szólamfűzeteiben található egységes betétlapgarnitúra. Erkel Sándor betétpartitúrájának, a betétlapok *Vorlagéjának* utasítása alapján bemutató előtt három nappal került a zenekari pultokra. (Lásd fent a másolt partitúra forrásleírását.) Kopistája nem azonos a No. 10 Scena betétlapjainak másolójával, papírja is más, és önálló címbejegyzéssel indul. Erkel Sándor betétlapartitúráján nem szerepel címezés, de a papír itt is eltér attól, amit a Scena betétlapjainál találunk. Valószínű tehát, hogy a két egymást folytató rész (Scena és Ensemble) átdolgozása önálló munkafázis eredménye. A Scena szükségszerű átalakítása vonta maga után utolsó percekben a záró együttes áthangszerelését.

E. Az Erzsébet szövegekönyvének kéziratos szöveges forrásai

CP, cenzori példány (Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye, régi jelzet: 1191. Operaház szakleltári szám, amely a kottaanyaghoz kapcsolódik: IV/65.): „Erzsébet / Eredeti opera 3 felvonásban / Irta / Czanyuga József/ zenéjét / Erkel Ferenc és Doppler testvérek / 1857”. Cenzori vizsgálatra leadva: 1857. április 28. Jóváhagyás dátuma: 1857. május 3.

SP1, az opera legkorábbi fennmaradt sűgőpéldánya, az 1879-es átdolgozás javításaival (OSzK Színháztörténeti Tár, MM 13628, fol. 3^r): „Erzsébet/ Eredeti Opera irta/ Czanyuga Josef/ Zenéjét szerzették/ Erkel Ferencz Doppler Ferencz/ és /Doppler Károly/ a Nemzeti színház karmesterei/ először előadatott Május ^{hó}1857/ Eő Felsége legkegyelmesebb/ megjelenésekor.” Fol 1^r-ra kimásolták a cenzori jóváhagyás számát és a bemutató adatait: „megengedetett maj. 3^a 1857 / előadatott majus 1857 / 1^o Theatre Parrée Ő fels: Jelenlétekben”. A címloldal versóján (fol. 3^v) a bemutató szereposztása eleve feltüntetve. Novák György, a Nemzeti Színház kartanítójának és sűgőjának másolata.²⁴ A másolat végén a kopista bejegyzésével: „Először előadatott a Nemzeti Színházban/ Május 6^a 1857 (: theâtre al parad:)/ Novák”.

A címloldalon és a kopista végbejegyzésében használt múlt idő a bemutató adataira vonatkozóan azt sugallja, hogy a cenzori példánynál későbbi másolatról van szó.²⁵ Logikusan erre kellene következtetnünk a *Hymnus*z jelenléte alapján is, amely a sűgőpéldány alaprétegében szerepe – nemcsak utasításként („Orgona játsza a bevezetést Kölcey Hymnus”), hanem első szakaszával is –, miközben a cenzori példány még utalást sem tesz a *Hymnus*zra. Mégis a bandapartitúra fent idézett leírása azt látszik igazolni, hogy a *Hymnus*z „in den coulissen” a császári pár jelenlétében tartott bemutaton is elhangzott, vagyis a színház igenis megkockáztatta – nem első alkalommal –, hogy olyan sűgőpéldányt másoltasson, amely a jóváhagyásra leadott cenzori példánytól eltér.²⁶ Ez a kézirat volt az opera 1879-es átdolgozásának, a próbák ideje alatt használt munkapéldánya is. SP1 címloldalának versóján nemcsak az opera 1857-es bemutatójának szereposztását javították ceruzával, hanem ebbe a kéziratba vezették be (lila tollal) részben az eredetire ráírva, részben betétlapokon a szövegeknyv javításait, kiegészítéseit. A betétlapok és az utólagos bejegyzések többsége Ódry Leheltől, az 1879-es felújítás rendezőjétől származnak. Ódry

²⁴ A színházi zsebkönyvek alapján Novák György 1839-től 1869-es nyugdíjba vonulásáig volt a Nemzeti Színház karénekese, majd kartanítója és sűgőja. Számos sűgőpéldány őrizi kézírását, gyakran foglalkoztatták kopistaként is. Both Magdolna, a Színháztörténeti Tár munkatársának közlése, a Nemzeti Színház levéltári anyagai és névjegyzékei alapján. Vö. OSzK Színháztörténeti Tár, A Nemzeti Színház történetére, vezetőire, tagjaira, személyzetére vonatkozó összeállítás. Pataki József munkája (Péchy Gyula kézírása utólagos idegen kiegészítésekkel), N. Sz. Kötetes iratok 979. Pataki 1925-től volt a Nemzeti Színház Múzeumának őre, 1927-től a az intézmény könyvtárosa is.

²⁵ A bemutató adatainak jelenlétét a sűgőpéldányban azért érzem döntőnek, mert azt bizonyítja, hogy ezt a kéziratot a bemutató próbafolyama idején nem használhatták. A bemutató sűgőpéldányának időben el kellett készülnie, és ha a zenekari szölamok másolói nem tudtak a *Hymnus*zról – a kimásoláskor az autográf partitúrában még nem szerepelt Erkel szerzői utasítása – akkor erről a bemutató sűgőpéldányának kopistája sem tudhatott. Márpedig SP1 kiírásakor sűgőként Novák nyilvánvalóan tudott Erkel utasításáról. Könnyen elképzelhető, hogy a valamilyen okból megrongálódott vagy eleve nem megfelelő állapotú bemutatóra készült másolatot maga számára egyszerűen újrairta az 1857–1858-as sorozat idején. Azért nem 1865-ben, mert a szereposztásban a bemutató énekeseit tünteti fel.

²⁶ Gyakran előfordult, hogy a bemutató sűgő és cenzori példánya kis mértékben eltért egymástól. Somorjai Olga, az OSzK Színháztörténeti Tár munkatársának szíves közlése.

kézírását *Schnipp és Schnapp* vagy *A nemesek kapitánya* c. népszínműve sűgópéldányának címdalán található 1875-ös autográf bejegyzése,²⁷ és Daniel-François-Esprit Auber *A korona és gyémántjainak általa jegyzett rendezői könyve* alapján azonosítottuk.²⁸

SP2, az 1879-es felújítás sűgópéldánya (OSZK Színháztörténeti tár, MM 13627): „Erzsébet. / Eredeti Opera írta / Czanyuga József. / Zenéjét szerzették / Erkel Ferencz, Doppler Ferencz / és / Doppler Károly.”

SP1 javításainak egy részét integráló másolat, amelyben az 1879-es felújítás egyes kiegészítései utólagos bejegyzésként szerepelnek, mivel feltehetőleg ez a másolat is (akárcsak a zenekari duplum-szólamfüzetek) az opera utolsó pillanatban végrehajtott átdolgozását megelőzve vagy ezzel párhuzamosan készült.

RP, az 1879-es felújítás rendezői példánya (OSZK Zeneműtár, ZB 62/h): „Erzsébet. / Eredeti opera írta: / Czanyuga József. / Zenéjét szerzették: / Erkel Ferencz Doppler Ferencz és Doppler Kár.”

SP2-vel azonos kéz másolata a felújítás rendezője számára. A szöveget kizárólag a füzet bal oldallapjaira írták be, a jobb oldalakat a rendezés számára üresen hagyva. Ezekre Ódry Lehel jegyezte, illetve rajzolta be néhány helyen a színpadképre és rendezésre vonatkozó elképzeléseit.

PR1, a bemutatóra kiadott librettó (OSZK Színháztörténeti tár, MM 11667): „Erzsébet. / Eredeti opera három felvonásban. / Írta / Czanyuga József, / Zenéjét Erkel Ferencz és Doppler testvérek. / Pesten, nyomtatott Herz Jánosnál / 1857.”

PR2: az opera bemutatóra kiadott német nyelvű librettója. (OSZK deest)²⁹

²⁷ OSZK Színháztörténeti Tár, MM 4922. A darabot György Jánosné Farkas Nagy Lujza társulata mutatta be Szabadkán az 1875–1876-os évadban. Bejegyzésével erre ad felhatalmazást Ódry.

²⁸ OSZK Színháztörténeti Tár, MM 3764. Mint rendezői könyv, a forrás a szövegek könyvet magát nem, csupán a rendezés részleteit tartalmazza címdalán az előadás rendezőjének, Ódry Lehel 1880. február 7-i dátummal ellátott szignójával. Scribe szövegét id. Ábrányi Kornél fordította, NSZ bemutató: 1880. március 30. A forrásokra a Színháztörténeti Tár munkatársai, Both Magdolna és Somorjai Olga hívták fel a figyelmemet.

²⁹ Legány mj, 66. (átveszi Németh Amadé, 131.) szerint a német nyelvű librettó kapható volt napokkal a bemutató előtt. Adatának forrását Legány nem adja meg.

2.2 ELŐADÁSTÖRTÉNET. ÖSSZEFOGLALÁS

A **bemutató** után (1857. május 6., 8., 18.), ősszel egy második (1857. szeptember 23., október 24., november 19.), majd 1858-ban további négy előadással (január 19., március 13., május 11., szeptember 13.) egy harmadik sorozat következett. A sajtó átdolgozásokat nem jelez, az előadástörténetet kizárólag a nemzeti színházi játszópéldányokból rekonstruáljuk. A **bemutatóhoz közeli műalakkal** kapcsolatban a rendelkezésünkre álló szinte teljes forráskészlet ellenére is kérdéses a *Hymnus* és a *Magyar induló* (L30) előadása. A *Hymnus*ra vonatkozó utasítását Erkel a ceruzával bevezetett címbejegyzéseket követően írta be szerzői vezérkönyvébe. Szándékáról a bemutató szólamfüzeteinek kopistái nem tudtak, kizárólag utólagos előadói bejegyzések jelzik a *Hymnus* helyét, nemcsak a zenekari játszópéldányokban, hanem a kórus szólamfüzeteiben és a karpartitúrában is; a cenzori példányban (CP) nem szerepel, ahogy a premier előtt néhány nappal megjelent librettóban (PR1) sem. Mindezek alapján úgy tűnhet, a császári pár tiszteletére tartott bemutató díszelőadáson a *Hymnus* nem szólalt meg. A bandapartitúra azonban ennek ellentmond: az autográf szerzői utasításának megfelelő helyen, alaprétegben jelzi a betétet – „in den Coulissen die Ungarisch Hymn von Kölcsei (:Isten áld meg a magyart:)” –, és szintén alaprétegben hozza a *Hymnus*t a korai SP1 valamint a másolt vezérkönyv is. Milyen *Besetzung*gal játszották, legalább ennyire bizonytalan. Zenekari partitúrája kéznél lehetett, hiszen 1844 után időről-időre, a szabadságharc bukását követően pedig 1850-től megint egyre gyakrabban felhangzott a Nemzeti Színházban. Az *Erzsébet* bemutatóját megelőző évben például 1856. január 1-én Kisfaludy Károly „Kemény Simon” drámája végén énekelte az összes színházi személyzet, teljes zenekarkísérettel (*Pesti Napló*, 1856. január 3.); március 25-én a kisdédóvó-képezde javára tartott „ének-zene-és szavalati akadémia” alkalmával hangzott el (*Pesti Napló*, 1856. március 27.), augusztus 17-én a császár születésnapjának előestéjén a színház teljes ünnepélyes kivilágítása mellett énekelte ismét az összes színházi személyzet (ezen az estén Doppler Ferenc *Ilkája* volt műsoron, *Pesti Napló*, 1856. augusztus 19.); alig pár héttel később, szeptember 8-án a Nemzeti Színház nyugdíjintézete javára rendezett, Liszt Ferenc által vezényelt „nagy szavalati és zene és ének-akadémia” első részének zárószámaként szólalt meg újból (*Pesti Napló*, 1856. szeptember 8., 10., *Magyar Sajtó*, szeptember 11., január 3.).¹ Ha az *Erzsébet* szólamfüzeteibe mégsem másolták be a *Hymnus*-betétet, ez nemcsak azzal magyarázható, hogy Erkel késett a döntéssel, hanem azzal is, hogy eredetileg nem zenekari kísérettel kívánta előadatni. Az *Erzsébet* szerzői

¹ Az adatok forrása MTA BTK ZTI Magyar Zenetörténet Osztály, Magyar zenetörténeti adatgyűjtés, katalóguscédulák.

partitúrájának autográf utasítása szerint (kihasználva a libretto adta lehetőséget) egy templomi jelenet során idézte fel Erkel a *Hymnuszt*, az *apparátust* pedig ehhez igazította: zenekar helyett orgonakíséretet írt elő („orgona szó hallik a’ Kápolnában [...]). A bemutató szólamfüzeteinek néhány utólagos előadói bejegyzése, és a bandapartitúra idézett leírása tanúsítja, hogy valóban így is szólalt meg.² A másolt partitúrában mégis a zenekari változat szerepel. Hagytak helyet az orgonaleletnek is, de mindössze néhány ütem erejéig dolgozták ezt ki. Talán nem volt kéznél a kivonat, talán fölöslegesnek is érezték ennek bejegyzését, miután nemcsak 1844-ben, hanem újranyomva 1857/1858-ban is megjelent a *Hymnusz* vegyeskari változatának zongora/orgonakivonattal ellátott kottája, de az is lehet, hogy a másolt partitúra esetleges későbbi kölcsönzéseire gondolva esett a választás a meghangszerelt változatra. Végül pedig nem zárható ki, hogy már az 1857–1858-as sorozat idején beépült a *Hymnusz* zenekari változata az *Erzsébet* második felvonásába. Ezt sugallja az 1865-ös felújításhoz készült első hegedű szólamfüzete, amelyben a kopista alaprétgen jelzi a *Hymnusz*-betétet.

Az *Erzsébet*-nél korábbi kompozíció a második finálé *Magyar indulója* is. Zenéje Erkel Ferenc 1852-ben megjelent *Marche Hongroises* (sic) *pour pianoforte* (Pest, Wagner J.) című zongoradarabjával (L43) azonos, amely a maga során feltehetőleg Erkel 1850-es zenekari *Magyar indulójának* (L42) zongorakivonata.³ A *Magyar indulót* mégsem hozza az *Erzsébet* szólamfüzeteinek alaprétge. Ennek magyarázata bizonyára ezúttal sem más, mint az, hogy Erkel itt sem az eredeti zenekari letéttel képzelte el a közönség által is bizonyára ismert darab beemelését, hanem kvázi idézetként, színpadi zeneként kívánta szerepeltetni. Ezért bízta ezt a bandára, a banda hangszerelését pedig utolsó pillanatban Doppler Ferencre.⁴ A zenekari szólamfüzetek kopistái – nyilván az autográf vezérkönyv szerzői utasítása alapján – egységesen jelzik az „Induló”-t, és tudják, hogy nem kell helyet hagyniuk ennek (későbbi) bevezetéséhez. Az átállás a zenekari verzióra ezúttal is bizonyára már az 1857–1858-as előadások idején megtörtént: a szólamfüzetekben fellelhető betétlapok koraiaknak tűnnek, az opera 1865-ös vl I/2 füzetében pedig már alapszöveggént jelentkezik a *Magyar induló* hegedűszólama.

A kopisták alapján soroltam a szólamanyag két önálló betétlapgarnitúráját is a **korai beavatkozások** közé. A *No. 7 Cabaletta* utolsó hét üteme elé készült 28-ütemes kiegészítés

² Lásd például bemutató korabeli szólamfüzetek utólagos bejegyzései: vl I/1a „Tacet Hymnus”, vl I/1b „Einlage vokál Chor”, vl I/1c „Organo”, vl II/1c „Orgona szol”, de később „Einlag”, vla/1a: „Orgona.Hymnus”, vlc/1a „Bühne. Tacet”, cb/1a „Chor oben mit Orgel”, cb/1b „Folgt Hymnus Orgel”.

³ Nagyon valószínű legalábbis, hogy a *Marche Hongroise* zenekari változata volt az az induló, amelyet a Nemzeti Színház zenekara Erkel vezetésével 1850. augusztus 15-én, egy háromrészes zenei és szavalati akadémia keretében játszott először, a gyenge előadás ellenére nagy sikerrel. Vö. Legány mj, 61.

⁴ Doppler az önálló kézirategységként fennmaradt, április 22-re datált második felvonást záró *Ensemble* bandahangszerelésének kidolgozásával egyidőben foglalkozhatott a *Magyar induló* bandaátiratával.

betétlapjait az opera bemutató korabeli vonósszólamainak másolója készítette; a betoldás az 1865-ös vl I/2 szólamfüzet-duplumából már hiányzik, az 1879-es felújítás forrásaiban sincs nyoma. A másik korai beavatkozás a második felvonás fináléját, az opera egyik legkedveltebb számát érintette.⁵ A rövidített és áthangszerelt változat eredetileg koncertszerű előadások céljából készülhetett,⁶ de szólammásolata viszonylag korán, már 1865 előtt betétlapként funkcionált az *Erzsébet* előadásain (datálás a vl I/2 alapján). Jóllehet utóbbi átdolgozás betétlapegyütteséhez az 1879-es szólamfüzet-duplumok egyik kopistája újabb betétlapokat másolt (vl I, vlc, cb 1-1 betétlappal), az *Ensemble* átdolgozott hangszerelésére az 1879-es felújításkor készült szólamfüzetekben már nincs utalás, ezek alaprétégeiben az eredeti második felvonás finálé szerepel. A korai átdolgozott finálét tehát ekkor már mellőzték – mint már láttuk végül az eredetit is lecserélték – olyannyira, hogy Erkel Sándor a második finálé áthangszerelésénél ezt nem vette figyelembe, a szerzői vezérkönyvben található eredeti finálé-hangszerelésből dolgozott.⁷ Ennek ellenére később újból használatba kerülhettek a korai *Ensemble*-átdolgozás betétlapjai. Az 1879-es kopista egyik duplumán ceruzás bejegyzés utal erre. Az *Ensemble* elejéig ceruzával húzza a bevezető ütemeket,⁸ talán mivel a korai *Ensemble*-áthangszerelés újabb előadására megint csak egy hangverseny adott alkalmat. Hogy ki volt a két beavatkozás, a *No. 7 Cabaletta* kiegészítésének és a második finálé e korai áthangszerelésének szerzője a betétpartitúrák hiányában nem tudhatjuk. Mindkét szám gyorsmunkával készült, és Doppler Ferenc ezekben is, mint általában e munka során, kevés szabadságot engedett meg magának. Az opera legsikeresebb számának számító *Ensemble* tervezett – talán megvalósult? – koncertszerű előadásához amúgy is szükség lehetett a rövidített verzió önálló vezérkönyvére, és ennek önálló szólamanyag-együttesére. Ebből az alkalomból érdemesnek tűnhetett némi energiát fektetni a hangszerelés átdolgozásába is. A korai időpont nem teszi valószínűvé idegen közreműködő bevonását. Erkel fiai 1857–1858 táján ehhez még fiatalok voltak, és nem valószínű, hogy Doppler Ferenc próbálkozott volna meg újból a feladattal. Az előadásokat Erkel vezényelte az 1879-

⁵ Lásd többek között az 1879. április 26-i előadás kritikáját a *Fővárosi lapok*ban (1879. április 26., sic): „kár, hogy az első felvonás első változása, melynek zenéje (post festam valljuk be:) nagyon primitív, a szöveg érthetősége miatt nem lehet elhagyni, hogy csak maga maradjon az aranylakodalom sokkal többet érő, eleven zenéjű jelenete. Az Erkel felvonása valódi beccsel bír és hatalmas nagy záradéka a legszebbek közé tartozik, amit valaha az ősz zeneköltő írt.” Idézi Legány mj., 68., valamint Németh/ *A magyar opera története* (1987), 106. Ez a kritika már olyan operák ismeretében íródott, mint a *Bánk bán*, *Dózsa György* vagy a *Brankovics György*.

⁶ Legány műjegyzéke a második felvonás záró együttesének önálló pest–budai előadásáról nem tud, csupán egyetlen vidéki adatot közöl: a *Zenészeti Lapok* (1864. április 6.) számol be arról az 1864. március 15-én tartott kolozsvári jótékony célú hangversenyről, melyen Stöger Béla vezetésével egy nagy „karének” hangzott el az *Erzsébet*ből. Legány szerint „vidéken egyébként az egész II. felvonást vagy a teljes operát nem adták elő”. Vö. Legány mj., 68.

⁷ Lásd például az első fuvola szólamában sokat megtart az eredeti változattól, azokon a pontokon, ahol a második finálé korai áthangszerelése változtat.

⁸ Lásd fent a *No. 10 Finale* első 19 ütemével indul a betétlap, innen lép át a záró *Ensemble*-ra.

es felújításig, és e két korai beavatkozás bizonyára saját ötlete és kivitelezése nyomán került az opera anyagába.

Az *Erzsébet* **1865-ös**, a „Zenede ünnepély folyama” alatt, Liszt Ferenc *Szent Erzsébet legendájának* bemutatójával összefüggésben létrejött felújítása az opera egésze tekintetében lényegesen valószínűleg nem tért el az 1857–1858-as sorozat idején megszilárdult véglegesedett formától: a *Hymnus* és a *Magyar induló* esetében a zenekari változatot preferálta, a második fináléból a korai áthangszerelt verziót.⁹ A mindössze négy előadást megért, de nagy ambíciókkal, Böhm Gusztáv új rendezésével, új szereposztással meghirdetett felújításhoz (1865. augusztus 18., 24., november 18., 1866. január 30., utóbbi a Pest-Budán időző uralkodópár tiszteletére) a színház nyitányt is rendelt, amelynek megírását Doppler Ferenc vállalta el.¹⁰

Elővették-e az **1879-es felújítás** idején Doppler Ferenc *Overturáját*, ez a játszópéldányokból nem derül ki. Az 1879. április 24-i bemutató színlapja nem jelez nyitányt, de mivel nem új hozzátételről van szó, erre nem is lett volna szükség.¹¹ A színlap csupán annyit árul el, hogy az „I. Ferencz József dicsőségesen uralkodó királyunk- és Erzsébet császárné és királyné Ő felsége egybekelésének 25-ik évfordulóján” tartott ünnepi előadást a *Hunyadi László* nyitánya vezette be (Erkel Ferenc vezényletével), majd Jókai Mór alkalmi drámai jelenete után következett a kétfelvonásba (négy képbe) sűrített *Erzsébet* (Erkel Sándor keze alatt). Az 1879-es felújítás idején készített szólamfüzetekbe kimásolták ugyan Doppler nyitányát, de ez a tény önmagában nem bizonyítja előadását, mivel a szólamfüzetek az opera átdolgozásával párhuzamosan készültek. Az április 24-i díszelőadást mindössze egyetlen további követte két nappal később, majd az *Erzsébet* végérvényesen lekerült a Nemzeti Színház műsoráról. Színrevitelével később az Operaházban sem próbálkoztak.¹² Pedig az 1879-es felújításhoz az *Erzsébetet* alaposan átalakították. Húzták Doppler Károly sokat kritizált harmadik felvonását; Erkel Sándor újrhangszerelte apja közös erővel készült számainak kiterjedt szakaszait; ezen túl is kiegészítettek, húztak mindkét felvonásban. A munkafolyamatról az autográf egyes szerzői bejegyzései és a szövegkönyvek javításai alapján alkothatunk képet, a végeredményről az Erkel Sándor által preparált másolt partitúra és a szólamfüzetek (javított eredeti szólamfüzetek és a felújításra készült szólamfüzet-duplumok) informálnak.

Az átdolgozás rövid idő alatt készült, ráadásul a végső formát számos köztes fázis előzte meg. Ebből adódnak az 1879-es felújításnak a zenei forrásokban fellelhető változata és a két

⁹ A VI/2 szólamfüzet alapján, amely mint láttuk, ebből az alkalomból készült.

¹⁰ Ezzel kapcsolatban lásd IV.1. fejezet 31. jegyzet.

¹¹ A színlap szövegéhez lásd IV.1. fejezet 20. jegyzet.

¹² Vö. Mátyus Zsuzsa, *Az operaház előadásai 1984–1913*. Kézirat. MTA Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténet Osztály.

súgópéldány (SP1 utólagos bejegyzések, SP2 alaprétege), valamint az 1879-es rendezői példány szövege közötti eltérések:

(1) Az opera kétfelvonásossá alakítása a felújítás gondolatával egyidős ötlet lehetett, a harmadik felvonás – a zeneileg leggyengébb rész – húzása azonban valószínűleg nem volt eleve eldöntve. SP1 javításai alapján egy olyan verzió is felsejlik, amelyben a harmadik felvonás megtartásával alakították volna ki a kétrészes formát. SP1 két nagyobb beavatkozása ugyanis – az első finálé (az aranylakodalom) húzása és a második felvonás kezdetének áthelyezése a No. 9-es Erzsébet-ária, a címszereplő *sortitája* elé – bizonyára összefügg. Márpedig ebben a formában Erzsébet áriája és a második finálé önmagában kevés lett volna egy önálló felvonáshoz: csak szünet nélkül képzelhették el a Doppler Károly féle harmadik felvonás indítását. E feltételezést erősíti Ódrynak egy másik, szintén SP1-ben található javítása a második felvonás fináléjában, amely egyértelművé teszi, hogy az 1879-es felújítás tervezése elején még helyén volt a második fináléban a lovagjáték, a menyegző pedig a harmadikban.¹³ Ezt a változatot, amelyből épp a zeneileg sikerültebb első finálé hiányzott, már SP2 másolása előtt elvetették, a kottás forrásokban pedig nincs nyoma. Hogy SP1 e beavatkozása mégis összefügg az 1879-es felújítás előmunkálataival ezt a súgópéldányba eredetileg bejegyzett 1857-es szereplőlista javításai jelzik: ebből ceruzával törölték az aranylakodalom csak e jelenetben fellépő szereplőit (Jámbor Mihály, Sára asszony, násznagyk, nászvendégek), a ceruzával bejegyzett énekesgárda pedig – Ney Dávid, Saxlehner Emma, Nádayné Widmár Katalin, Maleczkyné Ellinger Jozefa, Perotti Gyula, Tallián János – nem volt korábban együtt a Nemzeti Színház színpadán.¹⁴ Későbbi felújítás tervéről, mely során ez a társaság együtt énekelhetett volna, nincs tudomásunk.

(2) Szintén korai, de valamivel később elvetett javítás volt a *Koldusok karának* húzása, és helyette egy rövid jelenet beiktatása, amelyben nem Erzsébet, hanem a király és lánya nevében négy apród oszt „mézet és kenyeret, aranyat és ezüstöt” a szegény nép között. Ez a beavatkozás nemcsak SP1-ben jelentkezik – szintén Ódry Lehel írásával, de önálló betétlapon –, hanem SP2 és RP alaprétege is átveszi: mindkettő a *Koldusok kara* helyett az apródok új jelenetének szövegét hozza, és már nem jelez koldusokat a szereplők jegyzékében.¹⁵ Az új jelenet zenéje azonban valószínűleg nem készült el. A kottás forrásokban ennek nincs nyoma, de még a *Koldusok karát* sem húzták a játszópéldányokban. Egyértelmű tehát, hogy már a próbák ideje alatt megszületett a kompromiszos megoldás, a koldusok „cenzúrázása”, a bevezető kar átszövegezése: maradt a kórus, de koldusok helyett

¹³ Lásd SP1 javítását az autográf partitúra 104^b oldalától kezdődő recitativónak megfelelő helyen: „Hogy kedvetek vidám legyen, reátok lovagjáték vár s a győztes dalia jutalma bilikom és cserkoszorú lesz.”

¹⁴ A felújítás szereplő gárdája ettől némiképp eltért. Vö. IV.1. fejezet, 155.

¹⁵ RP-be Ódry ugyanide egy újabb, sehol máshol elő nem forduló szövegvariánst is bejegyzett.

adakozó hölgyek, urak énekeltek.¹⁶ A felújításhoz készült karszólamfüzetek kopistája már tudhatott erről, a *Koldusok karát* szöveg nélkül hagyta a duplumokban.¹⁷

(3) A *Hymnusz*szal kapcsolatban bizonytalanok vagyunk. Az 1879-es duplumokba nem másolták ki, ugyanakkor számos, feltehetőleg ebből az időből származó *Hymnusz*-bejegyzés szerepel a régi és újabb játszópéldányokban egyaránt. Ezek között meglehetősen nehéz tájékozódni, de vélhetően mindkét alkalommal (tehát az uralkodó jelenlétében is) elhangzott a templomi jelenetben a *Hymnusz*-betét vagy legalábbis ennek eleje, valószínűleg (újból) a szerényebb formában, orgonakisérettel.¹⁸

(4) A *Magyar induló* helyzete sem egyértelmű. A játszópéldányok a két hangszerelés-változat egymásba fűzését jelzik az 1879-es felújítás idején. Bár az 1879-es szólamfüzetek alaprétegben hozzák a számot (tehát ennek zenekari változatát), az utólagos előadási bejegyzések mind e késői füzetekben, mind a korábbi betétlapokon azt jelzik, hogy a *Magyar induló* bandára hangszerelt változatát és zenekari hangszerelését akár egyazon előadáson egymást követően is játszották.¹⁹

(5) Doppler Károly harmadik felvonásának törlése nem tett szükségessé nagyobb átalakítást. Ez a rész dramaturgiailag meglehetősen statikus volt már eleve. Mindössze a második felvonás fináléjának lovagi tornáját követő, a királyt éltető *Ensemble*t kellett eljegyzési ünnepéllé átkódolni. A megelőző *Scenában* két kisebb kiegészítés elég volt ennek felvezetéséhez. Az új szövegrészleteket Ódry Lehel – az apródokéhoz hasonló külalakú, de önálló – betétlapon SP1-hez mellékelte; SP2 és RP ezeket alaprétegben hozza. Bár a másolt vezérkönyv fináléjának a *Magyar induló* utáni oldalait Erkel Sándor két egymást folytató, de önálló kéziregységgént jelentkező betétpartitúrával cserélte le (NSZ–P, 2. k., Scena 84^a–94^b, Ensemble 95^a–104^a), az autográf változatához képest az áthangszerelésen túl ezekben szintén csupán a *Scena* említett két kiegészítése hoz új zenei anyagot (NSZ–P, 2. k., 87^b–88^b, 90^a–94^b).

¹⁶ Az 1879-es előadásokon használt SP2-ben a kórust nem pótolták, de ennek az is lehetett az oka, hogy a sűgő maga számára ezt fölöslegesnek érezte pótolni.

¹⁷ Ennek ellenére az új szöveg utólagos bevezetését egységesen új betétlapokkal oldották meg az 1879-es duplumokban is.

¹⁸ A VI II 1879-es duplumaiban utólagos kék ceruzás utalások („Einlage Kölcei Hymnus”) később törölve, illetve ceruzás bejegyzés „Tacet”; VI/2 1879-es duplumban előbb átmásolták az „Orgel auf der Bühne” utasítást, majd ceruzás előadói bejegyzés jelzi, hogy csak „a Hymnus első két sora” hangzott el; f12 ceruzával „Einlage Hymnus”, majd ezzel egysorban „Tacet”; cor2 ceruzás „Einlage Hymnus” később áthúzva. A másolt partitúrában szereplő ceruzás „weg” bejegyzés szintén nehezen datálható. Ugyanettől a kéztől számos ceruzás idegen karmesteri bejegyzést (artikuláció, dinamika, hangszerelés) is találunk a *Hymnusz* oldalain.

¹⁹ Lásd például az 1879-es szólamfüzetek alaprétegében szereplő induló mellett a „Bühnen Musik” (VI I/3a), „Bühnen Musik Tacet Einlage No 10.” (VI II/2a) stb. Utóbbihoz kapcsolódva későbbi bejegyzés: „Gilt Iször Banda aztán együtt a &-tól” (VI II/2a). Hasonló értelmű bejegyzések számos további szólamfüzetben, illetve betétlapon. Erre vonatkozhat a másolt partitúra utólagos címjavítása is, ahol a „Marcia”-t valaki ceruzával „Militaire” jelzővel egészítette ki.

Mindkettőnek Erkel Sándor betétpartitúrája a legkorábbi forrása, a két részlet szerzősége mégsem egyértelmű. Az autográf partitúra mindkét kiegészítés környezetében ezekkel összefüggő bejegyzéseket tartalmaz, ráadásul Erkel Ferenc kézírásával. Az első, kilenc ütemes recitativo-kiegészítésnek megfelelő (NSZ–P, 2. k., 87^b–88^b) hely előtt Erkel maga, külön ossia-kottasorba tollal bevezette a Király szolamának átszövegezett változatát (AU 104^b–105^b): „Hogy kedvetek vidám legyen, s derült, itt időzések emlékezetes, királyi kézfogót fűzünk hozzá.”; az ossia-sor végén (AU 105^b fólión) piros ceruzával „gilt” utasítást írt be a folytatás érvényben maradását jelezve; majd néhány oldallal odébb (AU 107^b fólión) ugyanazzal a piros ceruzával egy „Einlage Recita[tivo]” bejegyzése tűnik fel. Erkel Ferenc utólagos beavatkozásai egyértelműen az 1879-es felújítás idején kerültek az autográf partitúrába: **(a)** az a libretto-variáns, amelyben II. András²⁰ lovagjáték helyett kézfogót jelent be, csakis ekkor volt érvényben (mint mondtuk SP1-ben Ódry lila tollal írt betétlapján, SP2-ben, RP-ben pedig alaprétégben szerepel); **(b)** Erkel piros ceruzás szerzői *Einlage*-utasítása épp az 1879-es átdolgozás 46-ütemes kiegészítésének helyén jelentkezik; **(c)** ezzel egyidős lehet pár ütemmel előbbi „gilt” utasítás is, mely szintén összhangban áll az átdolgozással, mindössze azzal a különbséggel, hogy Erkel Sándor betétpartitúrája előbb a már említett 9-ütemes kiegészítés anyagát hozza – néhány ütemes eltolódással utóbbira is találunk utalást az autográfban (még mindig a 105^b fólión) egy ceruzás kettőskereszt formájában.

Ezek az apró részletek elegendőek annak bizonyítására, hogy a kétfelvonásos verzió kialakításánál (de legalábbis a munkálatok kezdeténél) Erkel Ferenc is jelen volt, ebben tevékenyen részt vett. Mind az átszövegezés bejegyzése, mind a két kiegészítés helyének jelzése azt sugallja, hogy eredetileg ő látott neki saját felvonása átdolgozásának, melynek továbbra is a betétlapokkal kiegészített szerzői partitúra lett volna a vezérkönyve. Erkel Sándor a felújítás karmestereként a próbák ideje alatt csatlakozhatott a munkához, amelyben hangszerelőként vett részt. A *No. 10 Scena* új részleteit is bizonyára szerzői *Vorlage*ből dolgozta ki. Különböző nehéz magyarázatot találni mind az autográf partitúra kettőskeresztjére, mind Erkel piros ceruzás *Einlage*-bejegyzésére. Ezek nagy valószínűséggel az adott helyet folytató önálló betétpartitúrákra utaltak, amelyek a maguk során visszacsatoltak a szerzői vezérkönyv kiegészítés utáni ütemeihez. Mivel, mint láttuk, mindkét bővítmény Erkel Sándor *Scena*-betétpartitúrájában megszakítás nélkül következik (ebben a *Magyar induló* utáni teljes jelenet szerepel eleve: az autográf megtartott jelenete áthangszerelve, alaprétégben hozva a két kiegészítést) a szerzői partitúra említett két bejegyzése erre nem, csupán egy mára elveszett (és bizonyára szerzői) kiegészítésre

²⁰ Az autográf utólag bejegyzett kottasorának fejében Erkel Ferenc ugyanúgy Endrét ír, mint a másolt partitúra megfelelő oldalán Sándor. Az autográf alaprétégében és a másolt partitúrában is végig András király szerepel. Csupán a második felvonás fináléjának zárókórusa nevezi Endrének a királyt.

vonatkozhatott. Vagyis a *No. 10 Scena* új zenei anyagot hordozó részletei esetében sem hárulhatott több Erkel Sándorra, mint az Erkel Ferenc által bármily nyers formában kialakított *Vorlage* helyenkénti áthangszerelése, átdolgozása.

Nem így az első finálé kiegészítésénél. Kevés a valószínűsége annak, hogy a Doppler Ferenc által jegyzett zenével Erkel Ferenc foglalkozott volna. Itt nincs okunk megkérdőjelezni Erkel Sándor betétpartitúrájának szerzőségét. E kiegészítésről szólva már Legány Dezső említi, hogy a felújítás szövegébe „két rövid verset is belecsúsztattak, Csiky Gergelytől. Az egyiket a Jámort megszemélyesítő Tallián énekelte (»Ki e honnak gyászos éjjelében«...), a másikat a Lajost alakító Perotti (»Millió szív vágya szól e hangban«...).” Legány nem jelzi azonban, hogy a két, lényegében csak pársoros versrészlet megzenésítése épp Erkel Sándornak az első felvonás fináléjához írt betétjének anyagával azonos, amelynek partitúrája a Doppler féle első felvonás autográf vezérkönyvének hátába befűzbe található (NSZ–P, 1. k., fol. 108^b–110^b a betéttel összefüggő húzás, a betétpartitúra a kötet végéhez csatolva: fol. 131^a–133^a).²¹ Erről a kiegészítésről utolsó pillanatban döntött Ódry Lehel vagy Erkel Sándor. SP1 ceruzás rétege még nem, ebből adódóan SP2 és RP alaprétege sem tartalmazza a kiegészítést. Erkel Sándor betétpartitúrájának szövege csupán SP2 utólagos bejegyzései között lelhető fel. (RP furcsa módon szintén utólag egy hiányos, csak nagyjából megegyező formát hoz.)

Egy részletesebb forráskritika és szélesebb körben végzett forráskutatás tovább finomítja majd az *Erzsébet* változatainak mikrokronológiáját, és a változatok néhány szerzőségi problémáját is tisztázhatja. Talán sikerül ezek során megválaszolni a kétfelvonásos változat *Fegyvertánc*-kérdését is. Legánnyal ellentétben úgy gondolom, az 1879-es változatban is a Doppler Ferenc által jegyzett harmadik felvonás beli *Waffentanz* volt műsoron, annak ellenére, hogy ekkor már valóban rendelkezésre állt a *Dózsa György* Erkel Gyula által komponált *Fegyvertánca*. Utóbbi beiktatására az *Erzsébet* anyagába azonban sem az opera kottás forrásai, sem más utalás nem enged következtetni.²² Ráadásul mindhárom szöveges forrás a *Fegyvertánc*-ot a kétfelvonásos verzió végére helyezi („Fegyvertánc/ Tableaux”), míg a kottás forrásokban ez a megoldás csak elszórtan jelentkezik. Van ugyan olyan bejegyzés (lásd például violino I/1), amely a második felvonás eredeti(!) *Ensemblejének* végén a *Fegyvertánc* beiktatását jelzi, és az is igaz, hogy a zenekari zenészek miután a szám eleve

²¹ A verseket még nem sikerült azonosítanom. Miután e csupán néhány sor kapcsán Legány rövid versekről beszél, elképzelhető, hogy adata a sajtóból, és nem magából a partitúrából származik. A két idézet egymást folytatja Erkel Sándor betétpartitúrájában: (1) Lajos majd Coro (AU, I. kötet, 131^a–132^b): „Millió szív vágya szól e hangban, s hő fohászként a magasba száll, boldogítva népét, éljen a magyar király!”; (2) Jámor (AU, I. kötet, 132^b–133^a): „Ki e honnak éjjelében szebb jövőnek lett szép hajnala, a királyné éljen, és viruljon aranykorra vele a hazal!”

²² Állítását Legány sajnos nem jegyzeteli, nem tudjuk mire alapozta ezt. Vö. Legány mj., 68, 89.

betétlapokon szerepelt²³ ezt külön utalás/emlékeztető nélkül is a szólamfüzet megfelelő helyére áthelyezhették – nem zárható ki tehát, hogy 1879-ben valóban Doppler Ferenc *Fegyvertánc*ával zárták az operát –, de mind a korai betétlapokon, mind az 1879-es szólamfüzet-duplumokban azok az utólagos előadói bejegyzések a gyakoribbak, amelyek a második felvonás *Magyar indulója* mögé helyezik a *Fegyvertánc*ot. Mivel az 1879-es felújítás csak két előadást ért meg, a korábbi sorozatok idején pedig a *Fegyvertánc* nem hangozhatott el a második felvonásban, logikusnak tűnik feltételezni, hogy a szöveges forrásokban található verzióról már a próbák idején lemondtak, és a szólamfüzet-bejegyzések által sugallt forma volt az, amely végül megvalósult: a *Magyar induló*hoz csatolt Doppler Ferenc féle *Fegyvertánc*cal, és befejezőként a második felvonás eredeti záró együttesével Erkel Sándor áthangszerelésében, amelynek betétlapjai mindössze három nappal a felújítás bemutatója előtt kerültek a zenekari pultokra.

²³ Mint mondtuk, alig pár nappal az 1857-es bemutató előtt készült el.

IV.3 KOMPOZÍCIÓS MÓDSZER – KÖZÖS KOMPONÁLÁS

IV.3.1 A KOMPOZÍCIÓS FOLYAMAT PRIMER DOKUMENTUMAI

A *Bátori Mária* egyetlen vázlatlapját nem számítva az *Erzsébet* Erkel legkorábbi befejezett operai munkája, amelyhez vázlat-, illetve fogalmazvány-együttes áll rendelkezésünkre.¹ Az opera komponálásának primer dokumentumai két különálló levéltári egységként katalógizálva a gyulai Erkel Múzeum állományában találhatók. A gyulai Erkel Múzeum kottaanyagát Kassai István majd Sziklavári Károly dolgozta fel.² Sziklavári a források értékelésével is foglalkozott, ezeket azonban elsősorban önmagukban vizsgálta. Adatbázisának bevezetőjében maga is hangsúlyozza, hogy első felmérésről van szó, melynek létrejötte „semmiképpen se jelentse a vizsgált kéziratokkal kapcsolatos kutatások *lezárulását!*” Jelen munka erről a pontról lép tovább. Sziklavári megállapításait – egy első felmérés esetében ez elkerülhetetlen – több helyen felülbírálja. A vitatott kérdések elsősorban a forrásoknak a kompozíciós folyamatban elfoglalt helyével kapcsolatosak.

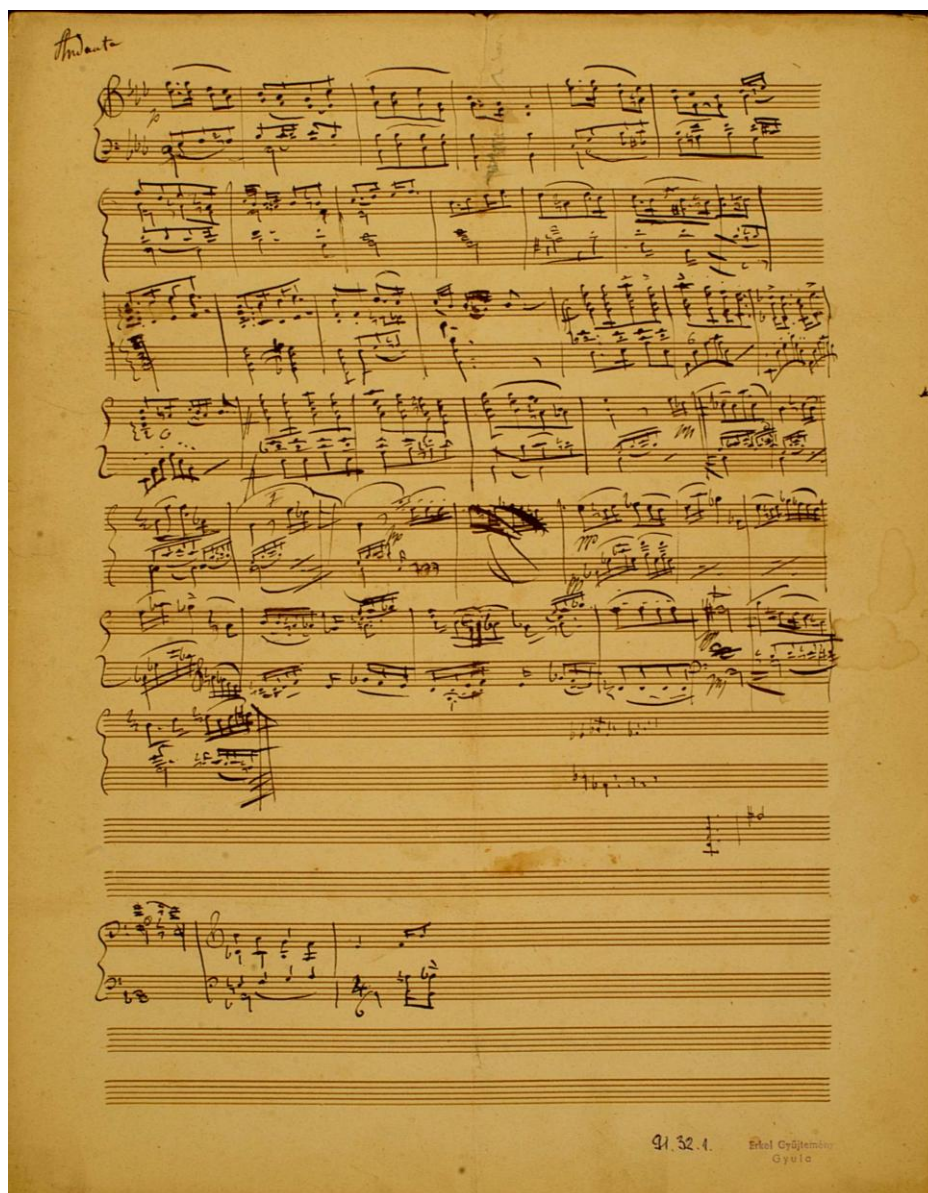
A következőkben először a források tartalmát ismertetem röviden.

K43 (leltárkönyvi szám 91.32.1).³ A bifólió 1^b–2^a oldala üres, a fol. 1^a és 2^b oldalakon zongoraletét formájú fogalmazvány, valamint néhány részvázlat található Erkeltől és Doppler Ferencről. **Fol. 1^a:** Erkel Ferenc fogalmazványa a második felvonás *Erzsébet*–Lajos duettjének (No. 7) cantabile főrészéhez (a come sopra kezdetéig). A fogalmazvány zenei anyaga az autográf partitúra fol. 25^a–30^a oldalain szerepel. A come sopra (30^a–32^b) utáni befejező öt ütem kivételével (33^a), melyeket teljes egészében Erkel jegyzett be az autográf partitúrába, a fogalmazvány lényegében a végleges változat teljes Andante szakaszát hozza. Ugyanehhez a számhoz kapcsolódik a K43 fol. 1^a kétharmadánál található két Doppler Ferenc részvázlat (1–1 ütem). A lap alján található, Erkeltől származó memo-bejegyzés hovatartozásával kapcsolatban csak feltételezéseink vannak. **Fol. 2^b:** két részvázlat a No. 6 *Koldusok karához*, az egyik Doppler Ferenc, a másik Erkel Ferenc kézírásában.

¹ Nem ez a legkorábbi eddig ismert vázlat-, illetve fogalmazvány-anyag. A *Bánk bán* egyes primer forrásai megelőzik az *Erzsébet*-ét. Ezek elemzésével készülő önálló tanulmányomban foglalkozom.

² Vö. II. fejezet, 9. l.

³ A K-betűs jelzetek a kották Kassai István féle katalógusából, az ötjegyű számok a gyulai Erkel Múzeum leltárkönyvéből származnak.



Erkel Ferenc fogalmazványa és Doppler Ferenc részvázlatai az Erzsébet–Lajos duett (No. 7) cantabile főrészéhez, valamint Erkel memo-bejegyzése. K43, fol. 1^a. Gyula, Erkel Múzeum

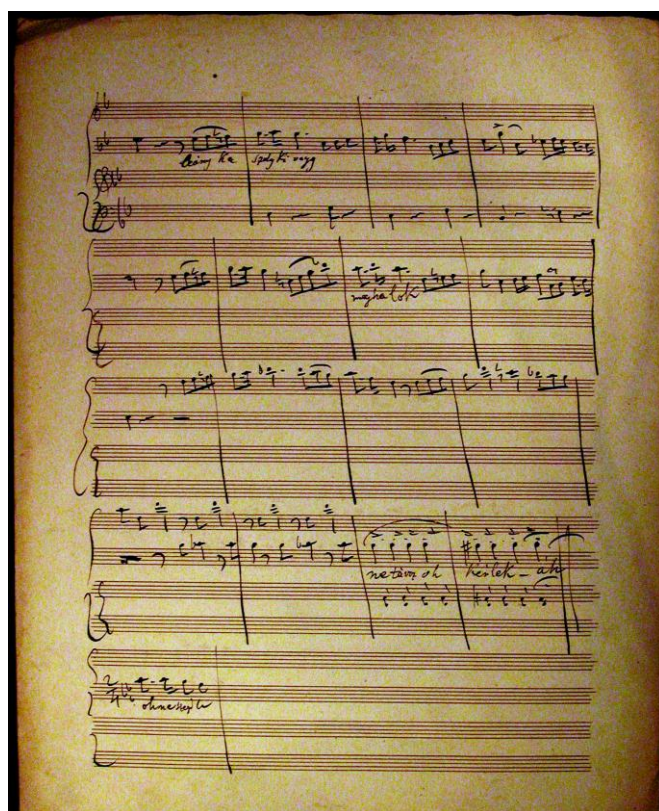
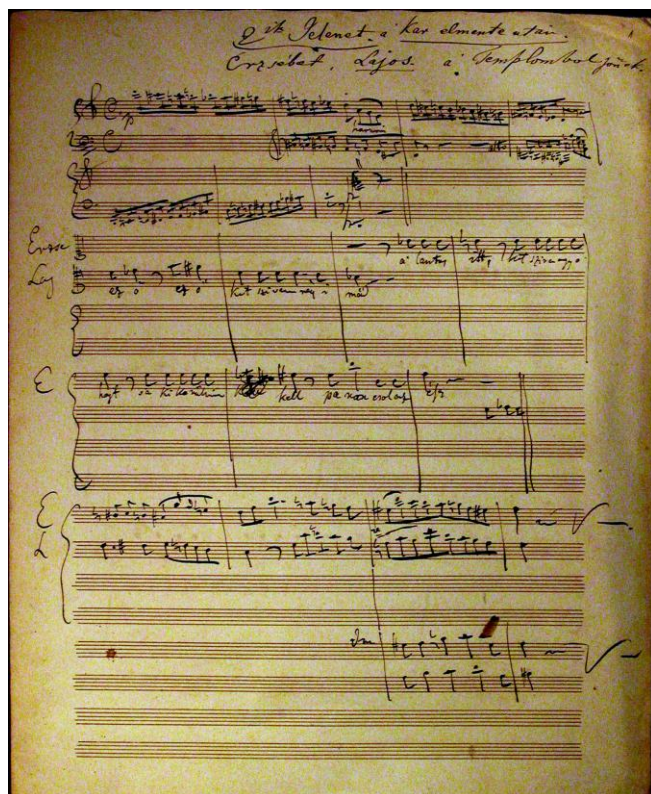


Doppler Ferenc és Erkel Ferenc részvázlatai a No. 6 Koldusok karához. K43, fol. 2^b. Gyula, Erkel Múzeum

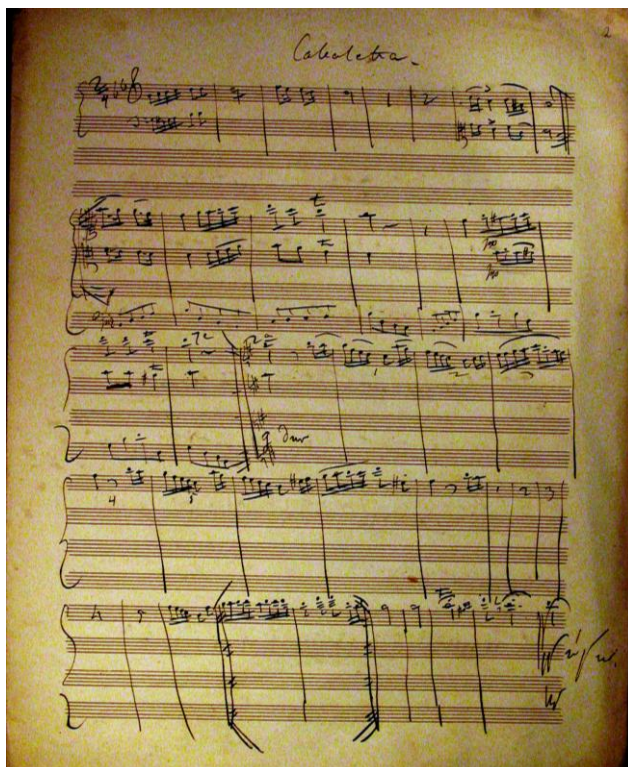
K56 (leltárkönyvi szám = 91.45.1). Három bifólió: K56/a, K 56/b, K56/c.

Bifólió K56/a. Erkel a K56/a bifólió minden oldalát teleírta. A négy oldal lényegében egyetlen folyamat-dallamvázlat, néhol kevés basszussal, a jelenet-típusú résznél az énekszöveg bejegyzésével vagy erre való utalással. A **fol. 1^{a-b}** Erzsébet és Lajos, a No. 7-es számot bevezető jelenetének vázlatát hozza (AU fol. 20^a–25^a oldalainak anyaga). Kihagyva a K43 fol. 1^a-n található, a jelenetet folytató Erzsébet–Lajos duett-cantabilét **fol. 2^a-n** a duett cabalettájának vázlatával folytatja itt Erkel (AU fol. 38^a–42^b folyamat-dallamvázlata, a 2. jelenetet lezáró Cabaletta a befejező ütemek nélkül, AU-ban ezek 42^b vége–43^a főlíón). A **fol. 2^b** tartalma ebben a formában az autográf partitúrában nem jelenik meg. A lap tetején a No. 8-as Gunda–Kuno duett középrészének szövegével és cabalettájának kezdőmotívumával egy négyütemes bejegyzés szerepel, alatta pedig egy önálló gyors rész dallamvázlata, melynek anyaga a No. 9-es Erzsébet-áriában fordul elő az autográf partitúrában. Mivel az utóbbi dallamvázlat szöveget nem tartalmaz, és hovatartozására semmilyen utalás nem szerepel a vázlatlapon, nem tudhatjuk biztosan mi lehetett Erkel eredeti szándéka. Anyagát két részre osztva az Erzsébet-ária cantabiléjének maggioréjában (vö. K56/b), illetve a No. 9-et eredetileg lezáró Strettában használta fel (vö. K56/c).

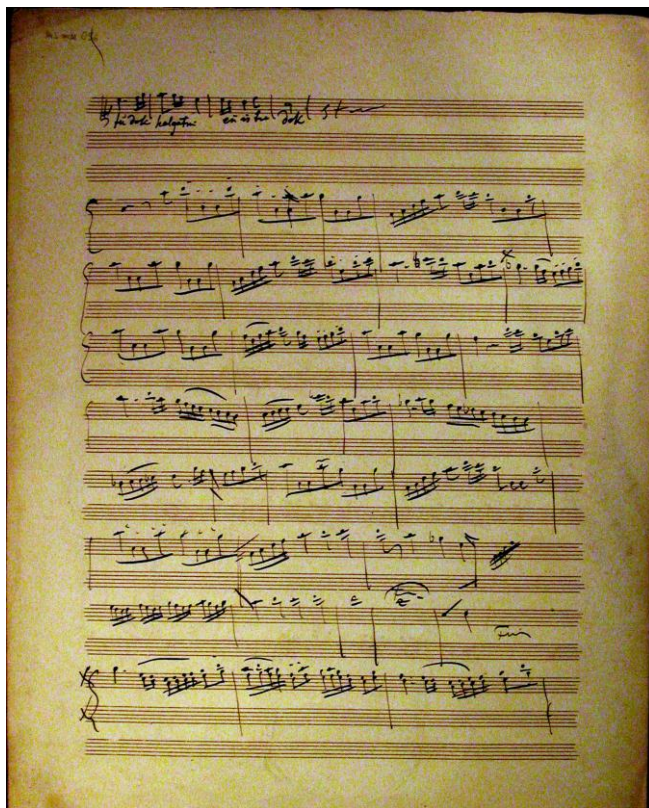
Bifólió K56/b a *No. 9 Coro ed Aria co+n coro* központi részének (AU fol. 79^a–83^a), magának az áriának az anyagát hordozza mintegy másfél oldalon (**fol. 1^a–1^b**) folyamat-dallamvázlat, illetve részben zongoraletét típusú fogalmazvány formájában. A vázlatoldal egy négyütemes, artikulációval is ellátott zongoraletéttel indul. A zenei anyag a *No. 9 Coro* főmotívumával azonos, amely két alkalommal az ária során is visszatér (vö. AU 83^{a-b} *Tempo di Coro*, majd megismételve kevés eltéréssel a 88^b–89^b oldalakon). Az ária g-moll cantabile részének ezt követő dallamvázlata első lejegyzésnek tűnik, G-dúros folytatása azonban a K56/a fol. 2^b dallamvázlatából kölcsönöz, és ezen a ponton lejegyzése is megváltozik. Dallamvázlat helyett itt már zongoraletétben fogalmazza tovább a zenei anyagot Erkel, melyet ezúttal is ellát artikulációval. A lejegyzés az ária befejezésében újból dallamvázlattá egyszerűsödik. Ezt a kódát Erkel a későbbiekben alaposan átírta, és rávezette a Cabalettára. Utóbbira nincs utalás K56/b-n sem, a vázlatból hiányzik, eredetileg valószínűleg nem volt tervbe véve. A bifólió további két oldala üresen maradt. A **fol. 2^a-n** Erkel valószínűleg már az ária részletezőbb fogalmazványát kezdte volna el, ám csupán a fejet írta ki. A cantabile-vázlatból (fol. 1^a) is kikövetkeztethető, hogy eredetileg Erzsébet klarinéttal kísért szólamával indult volna maga az ária, és így szerepel a **fol. 2^a-n** is (*Clarinetto–Soprano*). E bevezetés-ötletet Erkel a végső változatban is megtartotta, azzal a különbséggel, hogy itt beékelte eléje a szóló klarinét hétütemes belépését, melynek e forrásban még nincs nyoma.



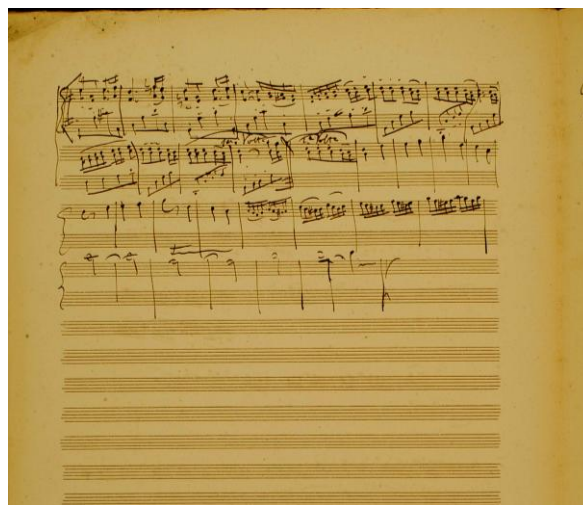
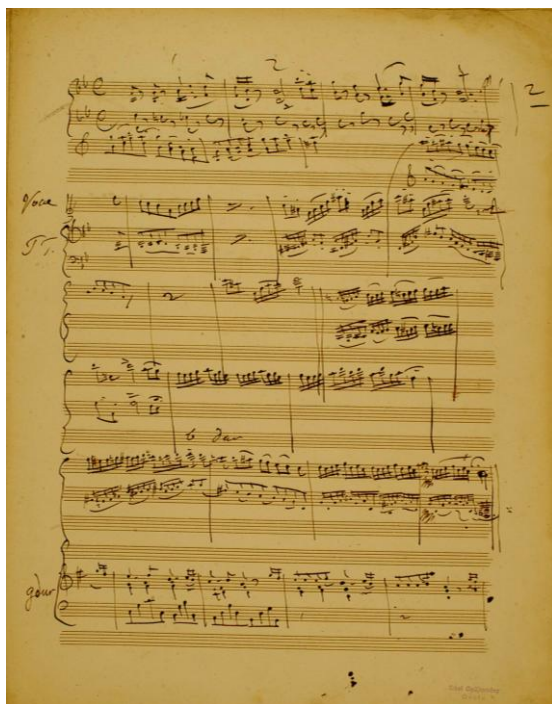
No. 7 Scena. Erkel vázlata Erzsébet és Lajos bevezető jelenetéhez.
K56/a, fol. 1^{a-b}. Gyula, Erkel Múzeum



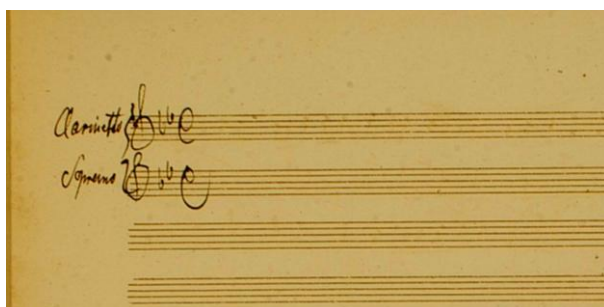
Erkel vázlatja a No. 7 Cabalettához. K56/a, fol. 2^a, Gyula, Erkel Múzeum



Erkel e vázlatának anyagát a No. 9 Aria cantabiléjának maggioréjában, illetve az Erzsébet-áriát eredetileg lezáró Strettóban használta fel (vö. K56/c) K 56/a, fol. 2^b, Gyula, Erkel Múzeum

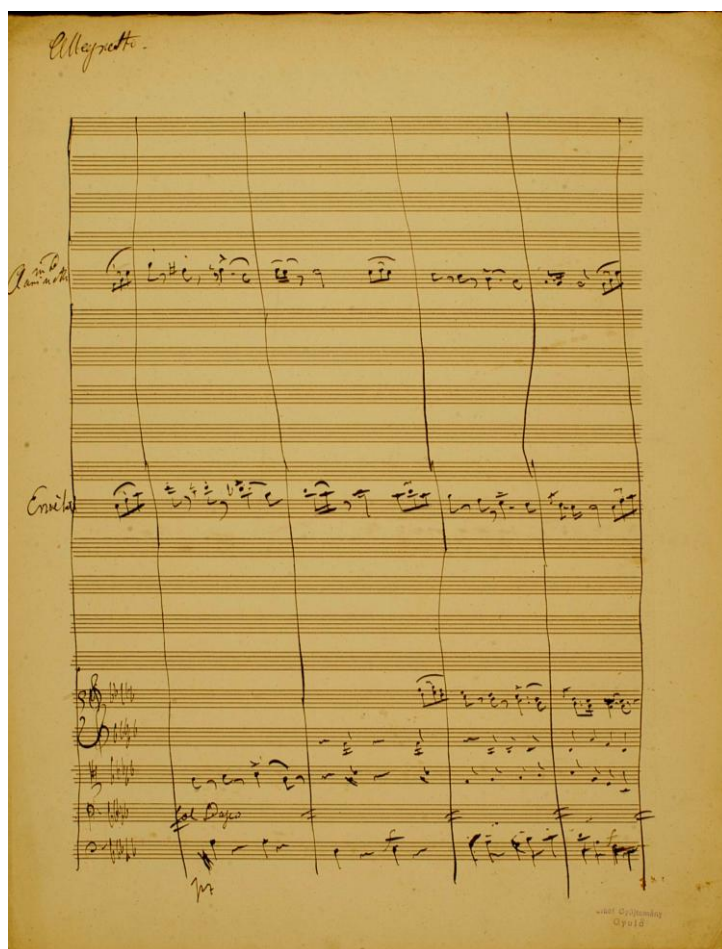


No. 9 *Coro ed Aria con coro* központi része. Folyamat-dallamvázlat, illetve zongoraletét típusú fogalmazvány (K 56/a, fol. 2^b-ről átvett anyaggal). K 56/b, fol. 1^{a-b}. Gyula, Erkel Múzeum



Erkel itt valószínűleg a No. 9 *Aria* fogalmazványát kezdte volna el. K 56/b, fol. 2^a. Gyula, Erkel Múzeum

Bifólió K56/c az előző, K56/b bifólión is szereplő No. 9-es Erzsébet-cabaletta anyagát hozza, egy kidolgozottabb és transzponált változatban. A K56/c bifólió autográf partitúra-fogalmazvány, melynek munkálatai azonban valamilyen oknál fogva félbeszakadtak. A hangszerelést Erkel csupán elkezdte, a szöveg nélküli énekszólamon kívül alapvetően a vonós basszust és a brácsaszólamot komponálta meg, az első oldalon a teljes vonóskart és a colla parte játszó klarinét szólamát is bejegyezte. Elképzelhető, hogy a partitúra-fogalmazvány töredékesen maradt ránk. A Cabalettát záró Stretta harmadik üteme után ugyanis megszakad. A hangszerelés kidolgozása a bifólió negyedik oldalán ugyan elmarad, itt csupán a dallam szerepel, mégsem valószínű, hogy Erkel a partitúra összeállításakor ne jegyezte volna le végig a teljes szám vezető ének- vagy violino primo szólamát. A partitúra-fogalmazványnak a végleges autográf partitúrával való összehasonlításából kiderül, hogy K56/c írásának idején már készen állt a Cabaletta (időközben elveszett) zongoraletét formájú fogalmazványa, melynek tartalmaznia kellett nemcsak a teljes dallamot, hanem részben a kísérőszólamokat is.



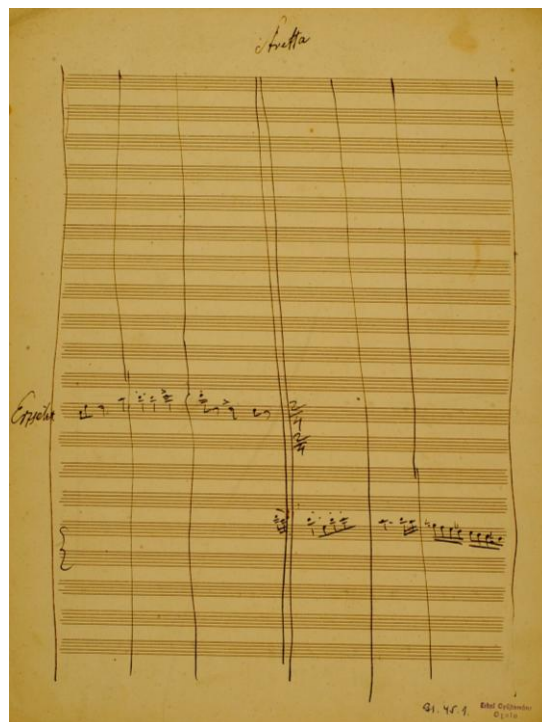
No. 9 Cabaletta. K 56/c, fol. 1^a. Gyula, Erkel Múzeum

No. 9 Cabaletta. K 56/c, fol. 1^b.
Gyula, Erkel Múzeum



K 56/c, fol. 2^a

K 56/c, fol. 2^b



IV.3.2 NO. 6 KOLDUSOK KARA

Az *Erzsébet* második felvonását indító *Koldusok karának* kompozíciós folyamatát a vegyes lejegyzésű autográfon kívül (AU fol. 1^a–5^a) mindössze a *No. 7 Duetto* fogalmazványának versóján (K43 fol. 2^b, vö. faksimile 187. o.) található, Erkel Ferentől, illetve Doppler Ferentől származó két részvázlat és egy memo-jegyzet dokumentálja. Az autográf partitúra írásrétegei és e három alig néhány hangos feljegyzés váratlanul sokat elárul a kétszemélyes komponálás módszeréről, és a két együttműködő komponista hozzáállásáról. Jól kivehető már e sovány primer anyag alapján is: Erkel ekkor még egyértelműen kontrollálni próbálta a végeredményt, Doppler pedig következetesen kerülté másodhangszerelőként az alkotói jellegű döntéseket – bizonyára a zeneszerző kinyilvánított elvárásának megfelelően.

Az énekszólamokon és a zenekari basszuson kívül a hangszerelést Erkel alig néhány ütemben dolgozta ki részletesebben. AU fol. 1^a kivételével teljes partitúraoldal egyetlen esetben sem származik tőle. A vonóskart a szám feléig, a 22. ütemig komponálta meg: addig a pontig, ahol a korábban egyenként megszólaló kóruszólamok többnyire homofon szerkesztésű, négyyszólamú karrá egyesülnek Fúvósszólamok a kotta alaprétegében mindössze néhány ütemben jelentkeznek az ő írásában, ahol a vonósok még nem léptek be (1–4. ü.) vagy új kísérmotívumot bízott rájuk (AU fol. 1^b 9–11. ü. cl; fol. 2^b 21. ü. fl, cl; fol. 5^a 53–54. ü. fl, ob). További fúvósbejegyzései Doppler hangszerelését kiegészítő utólagos javítások (AU fol. 3^b és fol. 4^a: 32–33., 35–39. ü. picc–fl; 34. ü. fg; 34–35. ü. cor 1–2; 34. ü. tr 1–2, vl I–II, vla, vlc; 31–39. ü. timp).¹

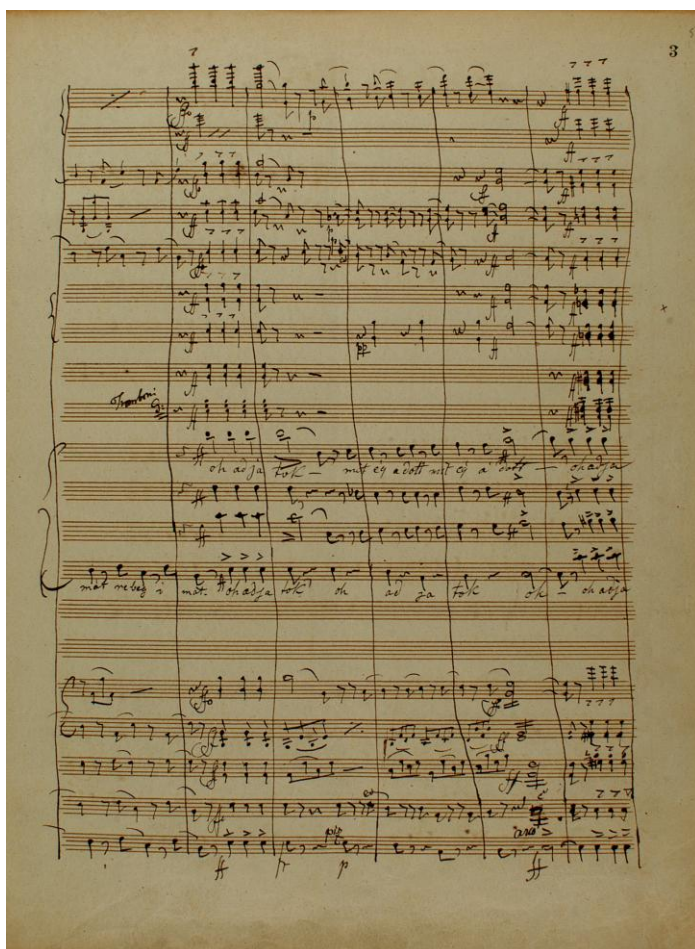
¹ A fenti elemzés több ponton ellentmond Somfai László megállapításainak: „Teljes egészében E. F.-tól a kóruszólamok, a Basso-sz. zöme, általában az instrumentáció »beindítása«, egy-egy fontosabb állás teljes hangszerelése (pl. 27. ütem). Doppler írja a fúvós-szólamok nagyrészét, általában ő »tölti ki« az E. F. -által üresen hagyott ütemrészeket. Néhány utólagos korrekció arra mutat, (pl. Vla. 19. ü., Basso 29. ü., Ob.–Cl. 31–32. ü.), hogy Erkel azért átnézi Doppler munkáját.” Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 114. A zenekari basszusszólam véleményem szerint mindenhol Erkel Ferentől származik. Erkel és Doppler írása néhol elég hasonló, mégis könnyen megkülönböztethető, többek között a lefelé húzott kottaszarak alapján, Erkel ugyanis a negyedek és nyolcadok lefele húzott szárát következetesen a bal, míg Doppler ugyanilyen következetesen a hangfejek jobb oldaláról indítja. „Az instrumentáció »beindítása«, egy-egy fontosabb állás teljes hangszerelése (pl. 27. ütem)”, amelyről Somfai beszél, véleményem szerint nem jellemző Erkel munkamódszerére. A hangszerelés beindításáról legfeljebb az első oldal esetében lehet szó. A 27. ütem tuttija pedig ezt a módszert semmiképp sem példázza. Itt, akárcsak a környező ütemekben csupán a zenekari basszus és a kórus szólama származik Erkeltől. Beindításra a 27. ütem esetén egyébként sem lett volna szükség, hiszen a hangszerelés szempontjából ez teljesen azonos a 23. ütem tuttijával, melynek vonós és fúvósszólamait (kivéve cb) Doppler jegyezte be, akinek – mint fentebb említettem – Erkel már a 22. ütemtől átadta e szólamok kialakítását. Egyetértek Somfai Lászlóval abban, hogy Erkel átnézte és javította Doppler hangszerelését, az általa példaként felhozott utólagos szerzői korrekcióikkal kapcsolatban azonban megjegyezném: a „Vla. 19. ü.” esetében Somfai valószínűleg a vla 18. ütemére gondolt, ez azonban szerintem nem Erkel, hanem Doppler javítása. A 19. ütemben a brácsában nincs javítás csak a vlc-ban

Milyen előmunkálatok előzték meg az autográf partitúrát, nem tudhatjuk pontosan. Nem tartom valószínűnek, hogy Erkel minden előkészítés nélkül látott volna hozzá a szám hangszereléséhez. Az *Erzsébet* második felvonásának primer forrásanyaga ismeretében, ez nem lett volna összhangban komponálási szokásaival. Egy zongoraletét típusú, a violino primót vagy az énekszólamot/énekszólamokat, valamint a zenekari basszust tartalmazó fogalmazvány létezése a szerzői partitúra alapján is feltételezhető. A kórus és a contrabasso szólama itt végig autográf, és nem tartalmaz a kompozíciós folyamatra utaló lényegesebb javításokat. *Vorlagét* sugall Erkel egy elírása is: AU 2^b oldalán (a 12–15. ütemben) a Sopran I után az ugyancsak szólóban belépő Sopran II szólamát eredetileg alt kulcsban jegyezte le. Lehetséges, hogy a téves transzponálás az elveszett zongoraletét-szerű fogalmazványra megy vissza, amelyben az énekszólam violinkulcsban szerepelt.



No. 6 Koldusok kara, autográf partitúra, fol. 2^b
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

(lásd 19¹). Utóbbiról elképzelhető ugyan, hogy Erkel korrekciója, azonban ez egy speciális hely (lásd a jelen fejezet főszövegének további részét). A „Basso 29. ü” valóban Erkel-javítás, de itt az alaprég is tőle származik. Az „Ob.-Cl. 31–32. ü.” szerintem egyértelműen Doppler és nem Erkel javítása, amelyet Doppler valószínűleg Erkel 32–33. ü. fl–picc utólagos bejegyzését követően vezetett be a kottába. (Mindezen javítások a szólamfüzetekben alaprégben jelentkeznek.)



No. 6 Koldusok kara
autográf partitúra, fol. 3^a
Országos Széchényi Könyvtár

Dopplernek a szám feléig fúvósszólamokkal, a 22. ütemtől, a vonósbaszus kivételével, a teljes zenekari letéttel kellett kiegészítenie a *Koldusok karának* szerzői kéziratát. A részvázlatok és a partitúra javításai a két fél már-már túlzott óvatosságáról árulkodnak. (1) Erkel próbahangszereléssel indította kettejük együttműködését. Számomra legalábbis erre utal a szerzői partitúra negyedik oldalán a kézírások gyors váltakozása. A 22. ütemig kizárólag autográf lejegyzésű vonósletétben az oldal elején két ütem erejéig Doppler írása tűnik fel (17–18. ü., e helyen csupán az énekszólam származik Erkeltől), aztán Erkel folytatja röviden, majd három ütem után végleg átadja a tollat Dopplernek. (2) Hogy a kétütemes próbahangszereléshez az egyébként tapasztalt Doppler részvázlatot készített, ez csak idegességének, a szokatlan helyzetnek tudható be. Normális körülmények között kizárt, hogy külön felskiccelje a brácsa és a cselló párhangos szólamát, mint ahogy ezt ekkor tette az Erzsébet–Lajos duett-cantabile épp kéznél lévő fogalmazványának hátoldalán (K43 fol. 2^b felső két sor). A contrabassót és a hegedűket nem írta ki, de a vonósbaszus nyilván szerepelt a kar szerzői fogalmazványában, a hegedűket pedig a korábbi ütemek mintájára colla

parténak tervezhette (a violino I–II sorában, és ezzel összefüggésben a viola szólamában később javítani kényszerült²). (3) Árulkodó a folytatás is. Doppler újabb részvázlata (K43 fol. 2^b 3. sor) a próbahangszerelést követő oldalhoz készült (AU fol. 3^a 24. ü. vl II), alatta Erkel memo-jellegű feljegyzése a szám befejező ütemeihez (AU fol. 4^b–5^a 47–49. ü.).³ A bejegyzések sorrendje azt sugallja, Doppler a próbahangszerelést követően is a zeneszerző felügyelete alatt dolgozott. Ráadásul nem akárhogy. (4) Erkel egész pontosan meghatározta minek kell a kottába kerülnie. A félkész szerzői partitúra, a próbahangszerelés és a részvázlatok ehhez elégségesek voltak, mivel Erkel a Coro azon pontján adta ki a kezéből a munkát, nagyjából a szám felénél, ahonnan a hangszerelés már a kóruszólamokkal colla parte (játzó) hangszerekre való átírással is megoldható volt. A korábban egyszólamú kórusletét innen többnyire homofon szerkesztésű, négyszólamú karrá alakul, és e letét alapján minden szerzői kiegészítés nélkül kialakítható volt nemcsak a fúvós-, hanem a vonóskíséret is. Dopplernek tehát nem kellett – valószínűleg nem is volt szabad – belekomponálnia a számba, csupán az Erkel által megírt és az autográfba bejegyzett szólamokat osztotta szét, meglehetősen mechanikus módon a különböző zenekari hangszerek között. Szerzői jellegű hozátételt a szám folyamán sehol sem engedett/engedhetett meg magának. (5) Az énekszólamok vonalát szigorúan követő hangszereléssel kialakított partitúrát aztán Erkel kimásolás előtt újból kézbe vette, és elvégezte a szükséges javításokat, kiegészítéseket (lásd például AU fol. 3^b–4^a). (6) Majd visszaadta a kéziratot Dopplernek, aki ekkor már inkább szerkesztői szemmel, Erkel korrekciói szellemében tovább javította, pontosította a kottát (lásd ugyanott).

A colla parte alkalmazása természetesen hozzátartozott a kor hangszerelési konvencióihoz, és az *Erzsébet* második felvonásának Erkel által hangszerelt fináléjában a négyszólamú homofon kórusletétek hangszerelésénél maga a komponista is inkább az egyszerűbb megoldásokat részesítette előnyben (lásd *No. 9 Aria con coro*). Hangszerelési módja, és általában a homofon szerkesztésű egynemű és vegyeskarok hangsúlyos jelenléte, e kórusok áttetsző, colla parte tuttiban megszólaló zenekari kísérete az *Erzsébet* második

² A violino I javítása miatt egy fölösleges negyed szünet maradt a 17. ütemben. Lásd továbbá fent, Somfai szerint a vla korrekciója Erkeltől származik.

³ A Dopplertől származó harmadik, legalsó vázlat sor csak akkor illik a két felsőhöz, ha ezt G-kulcsban olvassuk. Harmóniaiilag ebben az esetben elképzelhető lenne, hogy az alsó sor is a felső kettőhöz tartozzék. Zeneileg mégsem logikus egy ilyen olvasat. Ezért is tartom valószínűbbnek, hogy a harmadik sorban található kísérőformula egy másik partitúrabeli helyhez, a következő autográf oldal (AU 3^a) harmadik ütemének vl II szólamához készült részvázlat. Itt az énekszólamon és a contrabasso szólamán kívül minden Doppler írása, a vl II szólamában pedig kis eltéréssel ez a formula szerepel. Doppler második részvázlatával kapcsolatban Sziklavári óvatosan fogalmaz. Csupán annyit jegyez meg: „E vázlatoldal következő sorának hangzatformái is feltehetően a Koldusok karának vonóskíséretéhez készültek.” Vö. Sziklavári/ *Erkel*-művek, 53. Valóban e kísérőformula második tagja ebben a formában nem fordul elő a kar folyamán. Első tagja azonban vl II 24. ütemmel teljesen azonos. Ugyanitt az ütem második felében akár a részvázlaton szereplő folytatás is szólhatna, harmóniaiilag ebbe tökéletesen beleillene. Az oldalon található másik két részvázlat születésének valószínű körülményei alapján mégis biztosra vehető, hogy e rövid bejegyzésre szintén a *Koldusok* karának hangszereléskor került sor.

felvonásában, a *Bátori Mária* mintegy másfél évtizeddel fiatalabb szerzőjét juttatja eszünkbe. (Alig négy évvel később, a *Hunyadi László*ban – ahol az énekkar lényegesen kisebb szerepet kapott –, Erkel már elindult az egynemű, gyakran dramatizált vagy drámai unisonóban megszólaló kórushangzás felé, a colla parte-játékot inkább a fűvósokra korlátozta, a vonósok önálló figurációival a zenekari hangzást komplexebbé tette.) A *Bátori* biztonsági hangszereléséhez való visszalépésnek számos oka lehetett. A rövid betanulási idő, a szöveggönyv által szűkre szabott keretek és a Dopplerek felvonásait jellemző áttetszőbb zenekari hangzás mind szerepet játszhatott ebben, de talán mégis a váratlanul jött együttműködés volt az, ami leginkább rákényszeríthette Erkelt az egyszerűsítésre. Ráadásul Doppler Ferenc kísézőként még magához képest is konvencionálisabban hangszerelt. Jellemzőek az AU fol. 3^b 32. és 34. ütem, valamint fol. 4^a, 35–36. ütem alaprétégében látható félmegoldásai. Ezeken a helyeken az Erkel által bejegyzett anyag nem adott támpontot a kísérethez, a kórus tartott hangon áll – más szólamot a komponista nem jegyzett be előre –, Doppler pedig ragaszkodott a colla partéhoz, tartott hangokat írt a hangszerek szólamába, jóllehet tudhatta, hogy az úrt valamilyen formában ki kell majd tölteni. Ezt azonban Erkelre hagyta.⁴ Az egyetlen hely, ahol másodhangszerelőként tartott hang fölött önálló szólammozgást jegyzett be az a befejezés (AU fol 4^b–5^a 47–49. ü.). A kórus kétszer kétütemes tartott akkordja fölött itt szekstmenetben újból megszólal a szám vokális kezdőmotívuma. Ezt az ötletet viszont Erkel szállította. A szekstmenetes szólammozgás gyakorlatilag hangról hangra megegyezik a *No. 7 Duetto* fogalmazványának versójára általa felskicelt megoldási javaslattal (K43 fol. 2^b, alsó szisztéma).⁵

⁴ A 3^b–4^a oldalon ezért, Erkel jegyezte be utólag a fl–picc, fg, cor 1–2, tr, timp, vonósok szólammozgását, illetve tartott hangjait (lásd fent). Az ob–cl ellenmozgása és párhuzamos menete a 32. ütemben valószínűleg Doppler utólagos kiegészítése. (A 34. ütem kérdéses, elképzelhető, hogy itt is eredetileg a2 játszott az ob–cl).

⁵ A forrást Sziklavári Károly is elemzi, de megáll a részvázlatok autográfbeli vonatkozási helyének meghatározásánál: „A bifólió 2^b oldalán található néhány ütemnyi vázlat. Erkel lejegyezte a felvonást megnyitó *Koldusok kara* vokális kezdőmotívumának két taktusát, ezek fölött viszont Doppler Ferenc autográf vázlatütemei kaptak helyet a jelenet vonóskíséretéhez. (Lásd a partitúra fol. 2^b első két ütemének mélyhegedű- és gordonkaszólamát: itt is az ő írásával szerepel ugyanez az anyag. Az előtte és utána levő taktusok vonósszólamai viszont Erkeltől valók.” Erkel részvázlatának ismertetésénél Sziklavári ezúttal téved, amikor a bejegyzést „a felvonást megnyitó *Koldusok kara* vokális kezdőmotívumának két taktusa”-ként értelmezi. A vázlat azonos ugyan e motívummal, de a szekstmenetes orgonapontos megoldás kizárólag a befejezés jelzett helyén fordul elő. E téves értelmezés miatt Sziklavári a vázlatok autográfbeli helyeként „fol 1–2”-t [sic! pontosabban 1^b–2^b] adja meg, a fol 2^b és 4^b–5^a helyett. Vö. Sziklavári/ *Erkel-művek*, 52–53.

IV.3.3 NO. 7 DUETTO. SCENA (1–50. ü.)

Az Erzsébet–Lajos duett indító jelenetének forrásanyaga az önállóan dolgozó Erkel állítja elénk. A partitúrát végig Erkel egymaga jegyezte le (AU fol. 20^a–25^a), a K56/a bifólió első két oldalán fennmaradt folyamat dallamvázlattal (K56/a bifólió 1^{a-b}, vö. fakszimile 189. o.) együtt a bevezetés minden kompozíciós dokumentuma valószínűleg a kezünkben van.

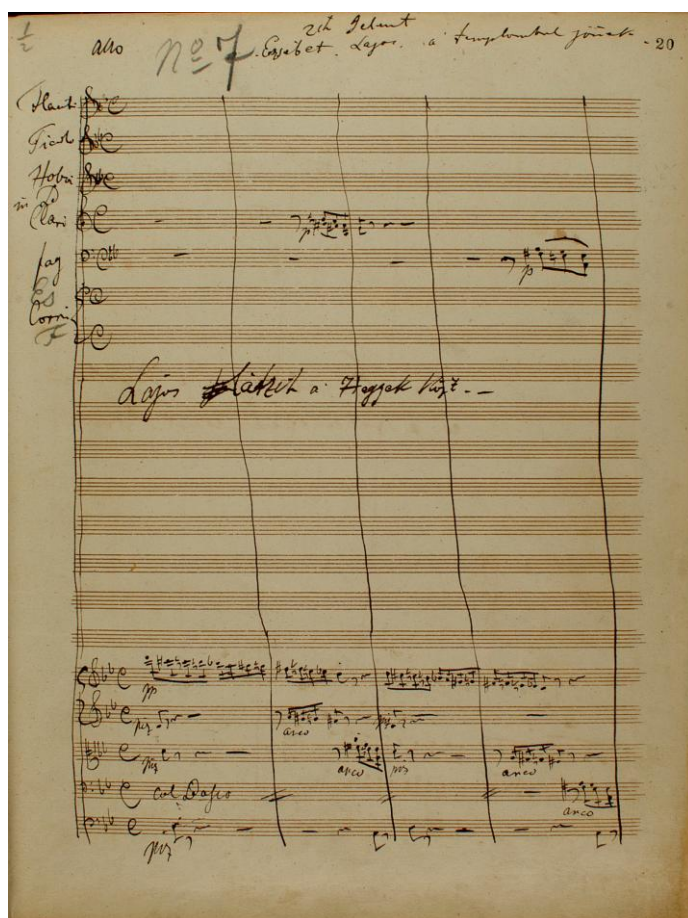
Jelenetek, recitativók esetében már a szerzői partitúrák alapján is feltételeztük, hogy ezeket a részeket Erkel csak nagyvonalakban vázolta fel, sőt gyanítottuk, hogy a recitativók első megfogalmazásként kerültek be a hangszerelésnek helyet adó autográfokba. Ilyen hely a duett egyik rövid recitativója is. Az autográfban a hangszeres szólamok mind a cantabile, mind a cabaletta oldalain Doppler kézírásában szerepelnek, a kettő közötti recitativo (AU fol 33^b–36^b) azonban teljes egészében Erkel autográf. Miután a duett bevezetéséhez – és a cantabilét kihagyva (ez ekkor már készen állt) – a cabalettához írt vázlaton ez a recitativo nem szerepel, joggal feltételezhető, hogy ezt Erkel egyenesen az autográfban oldotta meg.

Erzsébet és Lajos duettjének bevezetése recitativo és arioso jellegű részleteket egyaránt tartalmaz, a vázlatos előkészítésre tehát szükség volt. Ennél többre azonban láthatóan már nem, jóllehet Erkel eredetileg egy részletesebben kidolgozott, két énekszólam mellett a zongoraletétet is tartalmazó fogalmazványt szándékozott készíteni, a fejet mindvégig ebben a formában húzta be. A zongoraletét sorait végül mégis kitöltetlenül hagyta, a kíséretet a partitúrában komponálta meg.¹ A zongoraletétben kizárólag a zenekari bevezető ütemekben (1–2. ü.: vl I–II; 2. ü.: cl 1–2 ill. vla; 3–4. ü.: vl I–vla; 4. ü.: fg 1–2 ill. vlc; 5–6. ü. vla–vlc; 7. ü.: vl I–II, vla, vlc), Lajos ariosójának kezdetén (32–34. ü.: cb), valamint a duett cantabile főrészét megelőző kadenciában (49–50. ü.: vl I–II, amiből cb, ill. cor lett) fordulnak elő elszórt hangok, melyek később, akárcsak maguk az énekszólamok, lényegében változtatás nélkül kerültek be a hangszerelésre váró autográfba.

Erkel vázlatai, fogalmazványai kapcsán máshol is feltűnik, hogy milyen kevés javítást tartalmaznak, illetve, hogy anyagukat legtöbbször nagyobb átdolgozás nélkül látjuk viszont a szerzői partitúrákban. A duett-bevezetés vázlatát Erkel mindössze három ponton egészítette

¹ E vonatkozásban téves Sziklavári forrásleírása: „A »2^{ik} jelenet. a' kar elmente után. Erzsébet, Lajos. a' Templomból jönnek« feliratú bifolio 1^{a-b} oldala. Particella; főleg énekszólamok, szöveg csak helyenként beírva.” Vö. Sziklavári/ *Erkel-művek*, 53. Lásd még Sziklavári/ *Erkel Múzeum adatbázis*: a „bifolio 1^{a-b} oldalain particella-szerűen felvázolt anyag”.

ki. Az ereszkedő kromatikus vonóstremoló és rövid fúvószárlat válaszaiból kialakított hétütemes bevezetést kis háromtagú egységgé növelte: egy rövid arioso-szakasszal folytatta (8–15. ü.), majd egy szintén ereszkedő, ám kvártugrásos vonóstremoló-menettel zárta le (15–17. ü.). Az utóbbi két ütemet a recitativo szakasz végébe, Lajos ariosója elé is beiktatta (29–31. ü.). Végül pedig Erzsébet négyütemes arioso válaszát a fokozás érdekében variált ismétléssel nyolcütemes periódussá alakította (40–47. ü.; a vázlatban csak a felütéses 40–41. és 46–47. ü.). (Lásd függelék formavázlat.)

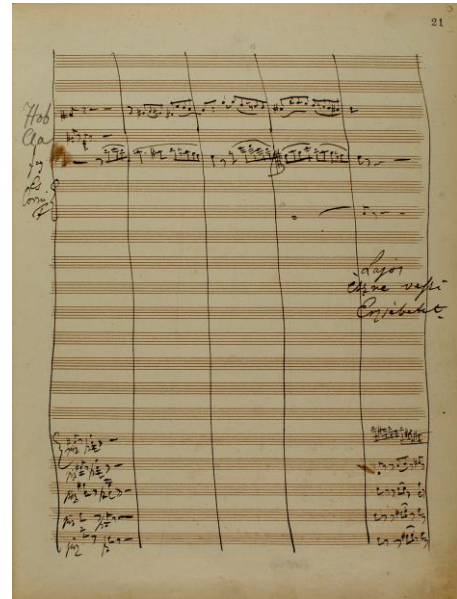
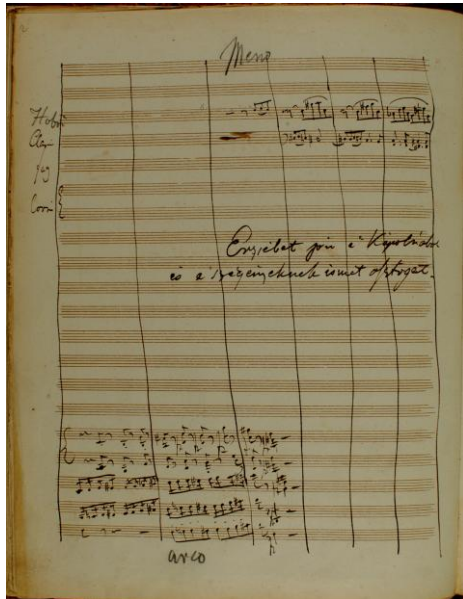


No. 7 Duetto (1–4. ü.), autográf partitúra, fol. 20^a. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

A jelenet zeneileg sokat nyert e kiegészítésekkel. A tulajdonképpeni hangszeres introductio (1–17. ü.) kerekesebb lett, a recitativót valódi kis előjáték készíti elő, az egész sokkal dinamikusabbá vált: allegro hangszeres betétek (1–7., 15–17., 29–31. ü.) és szélesebb tempójú ariosók (8–15., 26–29. ü.) gyors váltakozása keretezi a jelenetet indító recitativo seccót. A betoldásokkal a forma is szerveesebb, szervezettebb lett: a kezdő vonóstremoló variált ismétlése (a^v : a lefele tartó futam kromatikus skála helyett kvártugrásokban halad)² az

² Sziklavári/ Erkel-művek, 53. szerint „a jelenet kromatikusan ereszkedő vonós-bevezetője ismétlés révén kibővült”, nyilván pontatlan fogalmazás. (Kiemelés Sz. K. K.)

első ütemek vonósletétjének (x) és a fúvósok zárlati motívumának (y) összegzése; az arioso felületeket Erkel megelőlegezett – a kiegészítés pillanatában már készen álló részekből kölcsönzött – motívumokkal növelte, a duett cantabile főrészenek egyik motívumát (b) és a bevezetés 26–29. ütemét (c) emelte ki a bevezetés elejére (8–11., 12–15. ü.),³ és ezáltal hagyományos módon a hangszeres bevezetést formailag is integrálta, az ariosók Andante tempójával pedig a cantabile lüktetését is megelőlegezte.

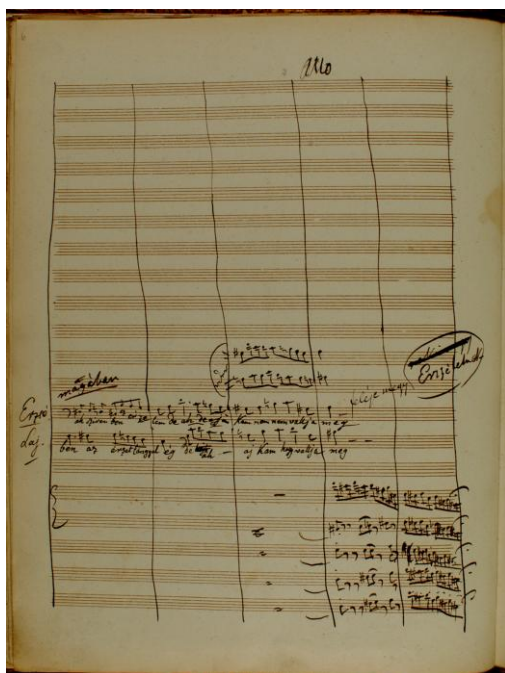


No. 7 Duetto (8–15. ü.), autográf partitúra, fol. 20^b–30^a. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

Az organikus formaszervezésen túl azonban e betoldások fontos dramaturgiai funkcióval is bírnak. Erkel operáinak prozódiajával kapcsolatban gyakran felmerülő, nem minden alap nélküli probléma, hogy a komponálás során a szöveg túlságosan háttérbe szorult. A librettó azonban mégsem volt közömbös Erkel számára. A No. 7 bevezetésének három utólagos kiegészítése közül kettő épp a dramaturgiával függ össze, olyan színpadi utasításokra válaszol, amelyeket a vázlatírás pillanatában Erkel talán nem vett figyelembe, vagy az általa használt librettó kézírata még nem tartalmazott. (Az autográf partitúrába ezeket már a hangszerezéskor bejegyezte.) Színpadi helyzet zenei ábrázolása, színpadi történés és motivika összefüggése már a vázlat anyagában is felfedezhető. A kezdőképben (1. ü.: „Lajos látszik a hegyek közt”) a vonósok ereszkedő tremolós menete egyszerre illusztrálja a hegyek felől közeledő Lajos útját, és érzékelteti zaklatott lelkiállapotát (a tremolót megszakító, klarinéton és fagotton megszólaló fúvószárlatok vadászkürtöket idéznek); a kezdőmotívumra

³ Az ismétlődő 12–15 = 26–29. ütemek formailag is azonos, átvezető funkcióval rendelkeznek. Erkel eredetileg itt is variált ismétléseket tervezett. A vázlatban, mint említettem a hangszeres első megszólalás nem szerepel. Az énekelt változat lejegyzése azonban e helyen mind a vázlatban, mind az autográfban megadja az ossia változatot is. Az autográfban a vázlatához képest fordított sorrendben.

utal vissza Erzsébet első megszólalása a recitativóban (22. ü.: „A lantos itt, kit szívem úgy óhajt, s’ a kit kerülnöm kell parancsol az ész [AU: az ész parancsol]”), amikor egy emelkedő kromatikus skálát jár be. (Érdemes megjegyeznünk, hogy a duett-bevezetés két vázlatoldalának egyetlen javítása az utóbbi kromatikus menet kialakítását célozta.) Erkel tehát már a vázlatírás pillanatában a főhőshöz kapcsolta a vonósok által exponált motívumot – nem csupán egyszerű madrigalizmusként, az ereszkedés ábrázolásaként használta –, ezért nyúlt ehhez a kiegészítések során is, Lajos további színpadi mozgásainak illusztrálásakor (15. ü.: „Lajos észre veszi Erzsébetet”; 29–30. ü.: „~~nekimegy~~ feléje megy Erzsébetnek”). Dramaturgiai értelmezést kér az arioso-ütemek beiktatása is. Röviddel Lajos zaklatott feltűnése után Erzsébet lép színre (8–11. ü.: „Erzsébet jön a’ kápolnából és a szegényeknek ismét osztogat”). A vonóstremolókat vágás szerűen, minden átmenet nélkül Erzsébetnek a duett cantabile részéből átvett motívuma követi. A cantabilében ezzel indul a hősnő szólama (AU fol 27^b: „Ha szemembe könny tolul, sóhaj van ajkamon”), és ezzel zárul a teljes cantabile szakasz (AU 32^b: „kérlek bocsáss”). Hangulatilag gördülékenyebb a folytatás, a szerkesztés azonban továbbra is mozaik szerű, a választás pedig a librettóból is levezethető: a bevezetés egy későbbi pontjáról kölcsönzött ütemek Erzsébet és Lajos recitativójának végéről származnak (12–15. = 26–29. ü.). Ez az a hely, ahol először egyesül a duett folyamán a két főhős szólama, itt vallják meg először, ekkor még csupán maguk számára, mintegy magukban énekelve, érzelmeiket. A párhuzamra Erkel tudatosan irányítja rá figyelmünket azáltal, hogy mind hangszeres, mind énekelt változatában a vallomást kíséret nélkül hagyja.



No. 7 Duetto (26–30. ü.), autográf partitúra, fol. 22^b. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

A K56/a első két oldalát Erkel nyilvánvalóan kizárólag maga számára írta. A 4. ütemben „alto” bejegyzés helyettesíti az alt-kulcsot, néhány ütemmel odébb pedig a vlc/fg F-kulcsváltása és a hangszerek nevének bejegyzése is lemarad. A kotta tehát akár gyorsírásszerű is lehet, a vázlatos notáció azonban néhány ponton mégis sokkal kidolgozottabb, mint ami egy első megfogalmazás esetén megszokott. Mintha Erkel sokkal többet tudott volna a darabról, mint amennyit a K56/a első két oldala mutat, mintha nem a komponálás folyamatában született volna, nem a kompozíciós munka egy stádiumát dokumentálná, hanem egy fejben, vagy inkább zongora melletti improvizálás során előkészített anyagot rögzítene memo-funkcióval, a rövid távú felhasználás gondolatával. A duett-bevezetés vázlatának kottaképe nem tartalmaz utólagos kiegészítéseket, javításokat, anyaga szinte azonos formában jelentkezik az autográf partitúrában is. Már alaprétegében hangszerezésre vonatkozó utalások szerepelnek (3. ü.: „harmoni[e]”, 4. ü.: „alto”),⁴ az énekszólamb sorába bejegyzett dallamban vonós artikulációk, prozódia felülíró ívek (31., 35–36., 40–41. ü.), vokális szólamokban szokatlan marcatók (34., 49–50. ü.) fordulnak elő. Nem utólagosak a szorványos basszus bejegyzések sem (pld. 32–35. ü.). Ezek is a vázlatból hiányzó, de fejben már elkészült basszus/harmónia menet felidézéséhez nyújthattak segítséget. Az autográfban a már elkészült kíséret ezeket az elszórt basszushangokat változatlanul vette át. Zongora melletti, a drámai szituációt ízlelgető előzetes improvizációt sejtet a szöveg és dallam viszonya is. Erkel a duett-bevezetés arioso ütemeiben (31–49. ü.) a cantabile dallam komponálása során – noha nem feledkezett meg a librettóról – érezhetően egyre távolabb került a kiindulási pontként szolgáló szövegtől, melyet mindössze jelzés szerűen az arioso kezdetén (31. ü.: „Leányka szép ki vagy”), végén (49. ü.: „ne távozz, ah, kérlek, ah” [AU: „ah, ne távozz, kérlek, ah”]) és Lajos dallamának csúcspontján (37. ü.: „meghalok”) írt ki, ráadásul utóbbi helyen, tévesen, olyan szóra vélte emlékezni („utadon” helyett „meghalok”), mely itt egyáltalán nem fordul elő.⁵ Erkel dallaminvenciójának alapvetően instrumentális fogantatásán túl, szöveg és dallam távolságát jelzik az énekszólamba az első lejegyzés hevében bevezetett, már említett, vonósartikulációk is. A vázlatírás pillanatában, a feltehetőleg zongora mellett kicsíszolt motívumok készen álltak. (A recitativo seccók esetében eldönthetetlen, hogy a dallam lejegyzése előtt sor került-e a zongora melletti kipróbálásra. Erkel itt a gyors lejegyzés ellenére a szöveget végig bejegyezte az énekszólamb alá, melyen láthatóan közvetlenül a szövegeknyvet olvasva dolgozhatott. A kíséret

⁴ Erkel már a dallam komponálásakor eleve zenekari hangzásban gondolkodott.

⁵ Nem zárható ki természetesen, hogy Erkel a szövegeknyv egy korábbi variánsa alapján dolgozott a vázlat komponálásakor. Ez azonban elég valószínűtlen. Czanyuga szövege a Dopplerek felvonásainak datálása alapján ekkor már régen véglegesítve lehetett. Az autográf partitúrában javítás nélkül a libretto szerinti változat szerepel. Elképzelhető, hogy Erzsébet szólamának kiegészítése (40–47. ü.) részben hasonló okokra vezethető vissza. Az autográf többletszövege ugyan alkalmazható lenne a vázlatban megjelenő (szöveg nélküli) énekszólambra, de ez elég erőltetettnek tűnik, és valószínűbb, hogy Erkel itt is más szövegvariánsra gondolva írta le a dallamot.

kidolgozásától azonban eltekintett, jóllehet viszonylag pontos elképzelése lehetett erről is – a seccók megoldását általában elég konvencionálisan hagyta –, hangszereléskor mindössze Lajos belépésének ritmikáját kellett a 15. ütemben átírnia: kevésnek érezte a recitativo secco vonósakkordjai számára eredetileg hagyott helyet. Lehetséges, hogy az első lejegyzést ez esetben is a zongoraimprovizáció váltotta ki?)



No. 7 Duetto (31–35. ü.), autográf partitúra, fol. 23^a. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

Az Erzsébet–Lajos duett bevezetésének vázlata, úgy tűnik elég sokat elárul azokról a prioritásokról, súlypontokról, amelyek egy jelenet típusú, recitativót és ariosókat egyaránt tartalmazó anyag komponálása során érvényesülnek. Képet alkothatunk arról, hogy a rövid határidővel való gyors komponálás során milyen mértékben és módon kapott szerepet a zongora melletti munka, milyen mértékben készítette elő Erkel fejben az anyagot, melyet később saját maga számára csupán vázlagszerűen jegyzett le. A vázlat azonban ezúttal nem a kompozíciós folyamat adott stádiumát rögzítette, nem a komponálásnak, még nem is a továbbkomponálásnak adott helyet (javításokat éppen ezért nem is tartalmaz), hanem egyszerű, gyorsan papírra vetett, némiképp sajátos emlékeztető jegyzetként funkcionált, melyet a szerző kizárólag saját használatra készített. Informatívak a hangszerelés során mégis szükségessé vált javítások, kiegészítések is, különösen Erkelnek a szöveghez való viszonya tekintetében. Sem a recitativo, sem az ariosók esetében Erkel prozódiaát nem javított,⁶ sőt a cantabile dallam komponálása során érezhetően elveszítette a kapcsolatot a szöveggel. Ugyanakkor, és ez az előbbinek tulajdonképpen nem mond ellent, a színpadi történet, a dramaturgia gondolkodásának előterében maradt, érzékenyen reagált ennek dinamikájára, és számomra legalábbis meglepő módon komolyan vette, még egy ilyen, lényegében sebtében megírt operai jelenet esetében is, a librettó motivikán keresztül zenei értelmezésének feladatát, miközben nem feledkezett meg a zenei forma funkciójáról és logikájáról sem.

⁶ Sziklavári megállapításával, miszerint: „Eltérések a szövegben is mutatkoznak, és előfordul, hogy ez prozódiai természetű!” nem értek egyet. Szerintem sem a recitativo indításának átrendezése (15.ü.), sem a 24–25. ariosó-ütemek szócseréje nem magyarázható a prozódiaival. Vö. Sziklavári/ *Erkel-művek*, 53. A recitativo javításával kapcsolatban lásd még a fenti főszöveget.

10.18132/LFZE.2013.2

FÜGGELÉK. No. 7 DUETTO. Scena (1–50. ü.)

Erzsébet és Lajos bevezető jelenetének formavázlata. A szürkével kiemelt ütemek a bevezetés dallamvázlatában (K56/a, fol. 1^{a-b}) az adott helyen nem szerepelnek.

ZENEKARI BEV.				RECITATIVO		ARIOSO	ZENEKAR
Allegro	<i>Meno</i> – utólagos bejegyzés.)		[Allegro]	[Recitativo]		[Andante]	Allegro
1–7	8–11	12–15	15–17	18–21 (Lajos)	22–25 (Erzsébet)	26–29	29–31
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i> ^v			<i>c</i>	<i>a</i>
	átvétel = Cantabile, 75–78. ü.	átvétel = 26–29. ü.					
<i>Lajos motívuma</i>	<i>Erzsébet motívuma</i>	<i>kettős vallomás</i> (oboa – fagott)	<i>Lajos motívuma</i>			<i>kettős vallomás</i> (L+E „magában”)	<i>Lajos motívuma</i>
„Lajos látszik a hegyek közt”	„Erzsébet jön a kápolnából és a szegényeknek ismét osztogat”		„Lajos észre veszi Erzsébetet”				„ neki megy feléje megy Erzsébetnek”

ARIOSO		
Andante		
31–35 + 36–39 (Lajos)	40–43 + 44–47 (Erzsébet) (42–45 utólagos)	47–50 (E+L)
<i>d</i> + <i>d</i> ^v	<i>e</i> + <i>e</i> ^v	átvezető kad. a Cantabiléhez

IV. 3.4 NO. 7 DUETTO. CANTABILE (51–134. ü.)

ELŐZMÉNYEK. KOMPOZÍCIÓS MÓDSZER

A K56/a bifólión a No. 7-es duett elejének folyamatvázlata a cantabile főrész első ütemének énekszólamával ér véget (Andante, 51. ü.), a bevezetés vázlata rávezet a duett-cantabiléra. A megkezdett sor azonban üresen maradt, a bifólió harmadik oldalán a duett cabalettájának dallamvázlata kezdődik. Egyértelmű tehát: a duett bevezetését és cabalettáját tartalmazó K56/a bifólió írásának idején már készen állt a K43 első oldalán található fogalmazvány (vö. fakszimile 187. o.).¹ Erkel előbb fogalmazta meg a cantabilét (AU fol. 25^a–32^b), és csak ezután látott hozzá a dramaturgiailag dinamikusabb, ugyanakkor az értelmezéseknek is több helyet adó bevezető jelenet, valamint a kettősária második tagjának, a szokványosabb, kompozíciós feladatként is egyszerűbb cabaletta tervezéséhez.

Egy mű kompozíciós folyamatát elindító primér dokumentumok létezésére vonatkozóan kockázatos feltételezéseket megfogalmazni. A duett-cantabile esetében is eldönthetetlen, hogy fogalmazványa rendelkezett-e írásos előzménnyel. A lendületes duktus és tömörítő jelleg – mintegy fél oldalnyi zongoraletétbe 16 oldalnyi partitúra alapanyagát sűríti bele itt Erkel –, mind első lejegyzést sugall. A fogalmazvány tartalma ugyanakkor jól kialakult és a részletekre is kiterjedő szerzői elképzelést mutat: Erkel egyszerre írta le a dallamot és ennek kíséretét a belső szólammozgásokkal együtt; részben már alaprétégben mindkettőnél kiírta a frazeálást, artikulációt, meghatározta a dinamikát, és megadta a tempót is. Ráadásul miközben a cantabile minden paraméterét rögzítette, akárcsak a duett-bevezetés dallamvázlatában (K56/a) ezúttal sem javított. E fogalmazványból is hiányoznak a kompozíciós folyamatra utaló javítások, az autográfban pedig, az Erkel által kidolgozott énekszólam csak a legszükségesebb esetekben tér el a *Vorlage* által megadott dallamvonalától. A cantabile-fogalmazvány olvasásakor így az az érzésünk, hogy a komponálási folyamat végénél tartunk, a fogalmazvány nem a folyamatot tükrözi, hanem ennek eredményét összegzi, emlékeztető, memo funkcióval. Mindezek ellenére, nem tudhatjuk, hogy e fogalmazványt megelőzően Erkel papíron is rögzítette-e elképzelését vagy sem. Komponálási szokásainak ismeretében, a néhány eddig előkerült primér kompozíciós dokumentum alapján lehetséges, hogy egy folyamat-dallamvázlat formájában ezt megtette.

¹ Értelmezésem ellentmond Sziklavárinak, aki szerint ez egy „Kétkulcsos szisztémában, zongorára készült vázlat. Anyagát tekintve kiegészíti a 91.45.1. [értsd: K56/a] 1^b vázlatoldalát, típusában viszont eltér attól; [...] A fol. 27^b-hez tartozó vázlatok [vagyis a 72^b ütemtől] már kuszák; innen kezdve nehezen olvashatóak.” [Kiemelés Sz. K. K.] Vö. Sziklavári/ *Erkel-művek*, 53.

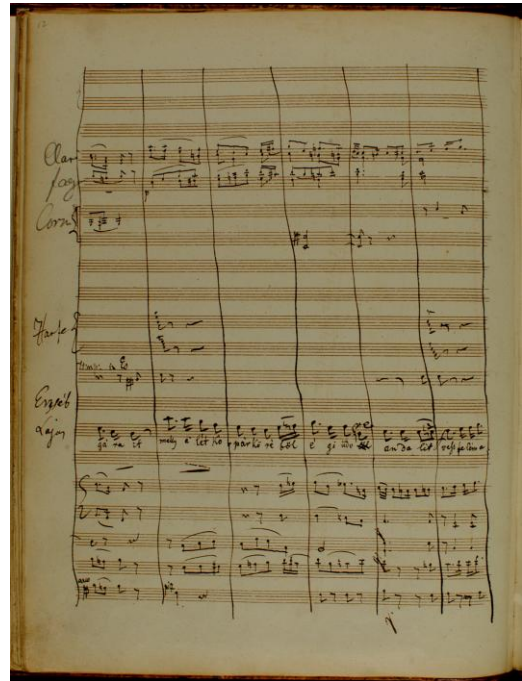
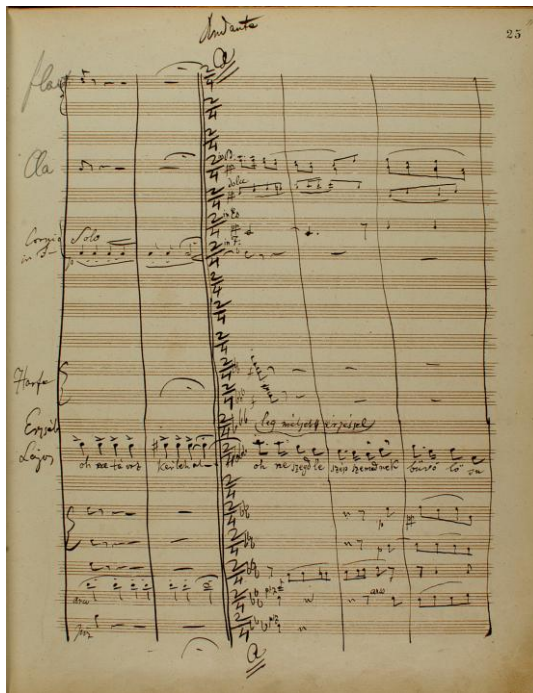
Ugyanakkor a fentiekből az is elég valószínűnek tűnik, hogy a komponálási folyamat érdemi része dokumentálatlan maradt, ez a zongora melletti improvizálás közben zajlott le.

Erkel hangszeres dallamban és zenekari hangzásban gondolkodott. A megzenésítendő szövegtől ezúttal a duett-bevezetés arioso ütemeinél is távolabb került. Utóbbi esetében, mint láthattuk eredetileg ének és zongorkíséretet tartalmazó particellát tervezett, az énekszólam hangszeres ihletésű, de a fontosabb pontokon a dallamvázlat szöveget is tartalmaz. A duett-cantabile nem ilyen. A cantabile fogalmazványa a zenekari letétre koncentrál. (Lásd Függelék, formavázlat.) Különösen Erzsébet belépésétől (75. ü.) szövegkönyv-variáns és kotta egyre távolabb került egymástól. Prozódiai problémák (59–60., 63–64., 68. ü.), elírások (57., 63–64. ü.),² a cantabile első felében is vannak, az énekszólam melizmaívei azonban egyetlen kivétellel (63–64. ü.: ahol maga a szövegbejegyzés is hibás) összhangban állnak a szövegáláhelyezéssel. Nem így a folytatásban, jöllehet a vers metruma, sormértéke, strófaszerkezete ezúttal is ott lüktethetett a dallam mögött, éppen ezért jegyezte be magabiztosan Erkel a melizmaíveket, a szövegritmus szerinti tagolást, már az énekszólam hangjaival együtt, a szövegáláhelyezést megelőzően az autográf énekszólamába. Az autográfba való átíráskor tehát, miközben elhagyta a fogalmazvány (vonós)hangszeres artikulációs- és frázisíveit, helyettük már a dallam lejegyzésekor kiírta az emlékezetében élő szöveg szerinti melizmaíveket. (A 75–83. ütemben a szöveget mintha másra bízta volna, majd 84-től újból maga folytatta. A 93–95. ütemben elmulasztotta beírni Lajos szövegét, ennek ellenére a kottasor számos ívet tartalmaz.) A szövegkönyvből utólag pontosan kimásolt változat természetesen sokszor felülírta az emlékezet által átformált variánst. A szövegkönyv és Erkel eredeti ívezésének ütközései pedig szemléletesen jelzik a kompozíciós folyamat során szöveg és dallam között megnőtt távolságot. Természetesen felmerül, hogy a dallammal együtt bejegyzett ívek frazeálást jelezhetnek. Néhány esetben ez így is van, a bejegyzések sűrűsége és helye alapján azonban mégis melizmaívekre kell gondolnunk az esetek többségében. Emellett szól az is, hogy az autográfban Erkel nem korrigálta utólag az ellentmondó ívezést. Ennek javítását nem tartotta fontosnak, és mint mechanikus munkát kopistájára bízta.³ (Erzsébet belépésénél például az eredeti ívezés azt sugallja, hogy Erkel együtemű ötös sormértékű négysoros strófaszerkezetben gondolkodott (75–82. ü.), miközben Czanyuga az első rész (51–74^b ü.) kétütemű nyolc+hetes sorpárokból kialakított strófái után itt nem ötös, hanem hetes sorszerkezetre váltott. Ezt követően Erkel láthatóan elveszítette

² Lásd az 57. ütemben: „üdvből” szerepel az „üdvre” helyett. Erkel maga javítja a szöveget, melyet eredetileg talán emlékezetből írt be, vagy bemásolásnál félreolvasott. A 63–64. ütemben „könnyükben” szerepel a kottában „könnyekben” helyett, utólagos javítás nélkül.

³ A felvonás partitúramásolásában néhány kivétellel ezek korrekciója meg is történt. A prozódia természetesen a javítások nem érintették, csupán a kottahelyesírásnak megfelelően a nyilvánvalóan téves melizmaíveket helyezte át a másoló.

egy pillanatra a kapcsolatot a szöveggel, mind Erzsébet mind Lajos szólamában eltért a cenzori példány variánsától [82–87. ü.],⁴ igaz ugyanitt Czanyuga szövege is a maga során elveszítette Erzsébet első strófájának metrumát. Így fordulhatott elő, hogy a 75–81. és a 84–86. ütem mindkét szólamában ív és szöveg ütközik. Hasonlóképp a 91–96. ütemekben. Utóbbiakban a szöveg már nem kötött, ez egy melizmatikus szakasz, az ívezést azonban Erkel itt is már a dallammal együtt behúzta. A come sóprával visszatér a háromtagú forma első részének strófaszerkezete. A visszatérést Erzsébet indítja. A kottában a come sóprát Erkel hasonló módon jegyezte be: előbb az énekszólam hangjait, ezúttal is ívezéssel, alkalmanként előadási jelekekel együtt, majd ezt követően, láthatóan pontosan szövegkönyvből kimásolva magát a szöveget. A megoldás további ellentmondásokat eredményezett ívezés és szövegálhelyezés terén [109., 116–118., 120., 125^b]⁵).



No. 7 Duetto. Cantabile (51–59. ü.), autográf partitúra, fol. 25^{a-b}, Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

⁴ A 82. ütemben az idegen bejegyző teljesen elszakad a cenzori példányban szereplő szövegtől, melyet addig mind ő, mind Erkel pontosan követett. Rádásul a kottába bejegyzett szöveg értelmetlen: „sajnálom e láng érzeményt” szerepel a „nem oszthatom e láng érzemény” helyett. További kisebb eltérések: 85–86. ü. „ne táplálj ily reményt” helyett a kottában „ne táplálj reményt, ah reményt”; 83–87. ü. Lajos eredeti szövege „Oh, nem, nem távozhatom el”, kottában „oh, adj, reményt, reményt, adj, oh adj reményt”, miközben 86-ban mind a főszöveg mind az ossia ívezése ellentmond a kottába beírt szövegnek. Lajos eredeti szövegével közel azonos forma a szakasz újravételekor hangzik el, lásd 98. ü. „oh, nem, nem távozom, én nem”.

⁵ A 109. ütem ívezési problémája ugyanakkor azt is elárulja, hogy itt azért sem lehet összhangban az énekszólam dallama és szövege – jóllehet az analóg 58. ütemben azonos sormérték mellett nincs ilyen disszonancia ívezés és szövegtagolás között –, mert a come sopra helyén Erkel a fogalmazvány hangszeres, előkés dallamvariánsát írta ki. (Vorlagéja tehát a da capo során nem az autográf már kialakított énekszólama, hanem a fogalmazvány lehetett.) Az első előfordulásnál a díszített változatot meghagyta a hangszereknek, az énekszólamba egy egyszerűbb verziót jegyzett be.

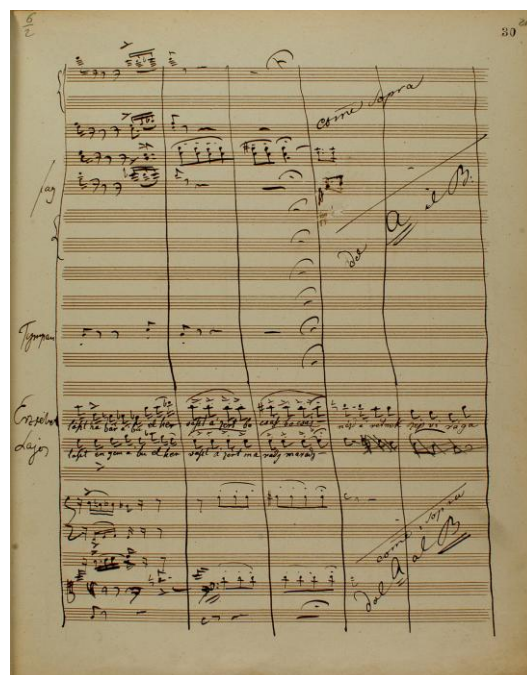
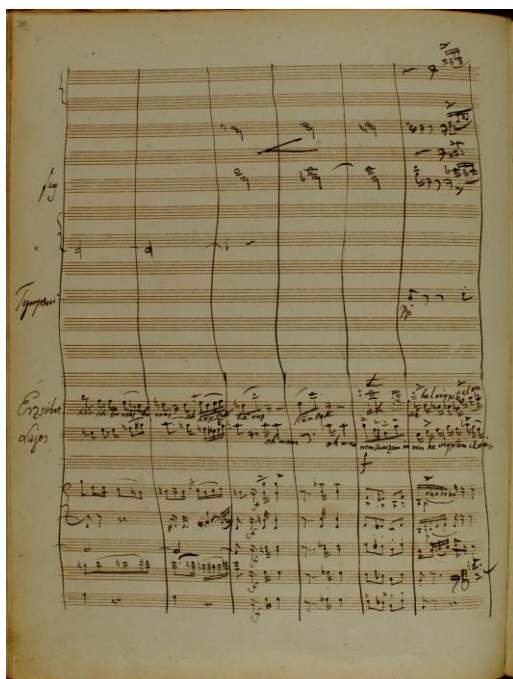
HANGSZERELÉS. ERKEL ÉS DOPPLER

A duett-cantabile fogalmazványát Erkel maga számára készítette, emlékeztető funkcióval. A kottakép első látásra zavaros, számos rövidítést és gyorsírás szerű lejegyzést tartalmaz, nem mindenütt jelzi az ismétléseket és a 94. ütemmel meg is szakad. A folytatást – egy rövid átvezetést néhány korábbi ütem újravételével (95–97., 98–101. ü.), a főrész ismétlését (102–125^b ü.), és a da capós formát lezáró rövid kódát (126–134. ü.) – Erkel saját használatra fölöslegesnek érezte lejegyezni. Nehéz elképzelni, hogy e hiányos fogalmazványt adta át Dopplernek hangszerelés céljából. Márpedig a 83. ütem vl II és vla szolamának a fogalmazvány alatti hetedik szisztémában található Doppler-féle hangszerelési részvázlata alapján egyértelmű, hogy az Erkel által előkészített autográf mellett – amely nemcsak az énekszólamot pontosítja, hanem a nagyformáról is tájékoztat – e féloldalas fogalmazványból dolgozta ki Doppler a duett-cantabile hangszerelését. (Az autográfban Doppler kézírásával a részvázlat szerinti kísérfórmula szerepel a duett megfelelő 28^b főlíóján.)⁶

A fogalmazványoldal egy további Doppler-bejegyzést is tartalmaz. A pontozott negyed értékű B-dúr akkord (módosító jelek nélkül) és a félkottás $fisz^2$ a fogalmazvány 8. szisztémájában az autográf come sopra/da capo kezdete előtti akkordfűzésével azonos (100–101. ü.). Ez a harmóniai fordulat a fogalmazványban eredetileg nem szerepelt, miután ezt Erkel a 87–90. ütem da capo előtti ismétlésének végére tartogatta, az ismétlést pedig, akárcsak a rávezető három ütemet a fogalmazványba nem írta ki (95–101. ü.). Doppler bejegyzése ezúttal nem részvázlat funkciójú, nem valószínű, hogy e harmóniai lépés ötlete tőle származott volna. E helyet az autográfban mindkétszer (89–90., 100–101. ü.) a fogalmazvány szerint, hiányos akkorddal oldotta meg. A 101. ütembe az akkord alapját utólag, több javítással együtt Erkel jegyezte be. Az ötlet tehát az övé és nem Doppleré lehetett. Doppler feltehetőleg a hangszerelés megbeszélésekor írhatta fel ezt emlékeztető jegyzetként, a megvalósítás azonban végül Erkelre maradt. A fogalmazvány kottaképe alapján azt gondolhatnánk, hogy Erkel számos hasonló pontosításra, javításra kényszerült, de meglepően kevés helyen revideálta Doppler hangszerelését. Ahol javított ott lényegében egyben a fogalmazványt is javította (71³ fg, vlc, cb: basszushang; 87¹⁻⁴, 88¹⁻⁴ vla: újabb tercelő kísérfórmula, továbbá 68 cb: pizz.). Ha utólag belenyúlt a partitúrába az inkább kiegészítés volt, mint javítás: több helyen pótolta a timpani szolamát (akárcsak a *Koldusok*

⁶ Sziklavári az utóbbi három bejegyzést nem azonosítja: a K43 „alján levő töredékek egyelőre azonosíthatatlanok”. Vö. Sziklavári/ Erkel-művek, 53. Ugyanerről a gyulai anyagokat feldolgozó dvd-n a következőket írja: „A vázlatoldal alján levő, a fentiekől elkülönülő, két basszuskulcsban megkezdett két és fél ütemnyi töredék egyelőre azonosíthatatlan. Szintúgy tisztázatlan annak a pár rendezetlenül papírra vetett (kis méretű) hangjegynek a hovatartozása, amelyek közvetlenül az Erzsébet–Lajos kettős vázlatai alatt találhatóak. Ezeket, úgy tűnik, Doppler Ferenc kottázta le.”

karában), és hárfaszólamot vezetett be.⁷ A 94. ütemtől pedig lényegében maga vette át a hangszerelést. A 94–96. átvezető ütemek vonósszólamainak kialakítását Doppler az énekszólam alapján még elvégezte, és a 87–90. ütemek visszatérésénél (= 98–101. ü.) is átmásolta az eredeti vonósletétet. A fúvósokról azonban furcsa módon itt megfeledkezett, nem oldotta meg, ezt Erkelre hagyta, a come sopra ütemeinek énekszólamával és a kóda befejező ütemeinek megírásával együtt (fol. 30^a–33^a). Erkel kiegészített és javított egyszerre. A da capo előtti rövid visszatérési melizmatikus szakaszban (87–90., 98–101. ü.) gazdagította a vonóskíséretet, közvetlenül a da capo előtt bevezette a Doppler-bejegyzésből ismert harmóniai lépést (101¹ cb: B). A fúvósszólamok kiegészítésénél (95–101. ü.) jóllehet részben ismétlésről volt szó nem a Doppler által már megírt ütemeket másolta át, hanem saját variánst alkotott. Ugyanazon fogalmazványból kiindulva így a visszatérési ütemek (87–90., 98–101.) kétféle hangszerelésben szólnak meg. A két változat között csupán apró eltérések vannak, mégis feltűnő a színvonalbeli különbség Doppler óvatos és Erkel természetesen folyó hangszerelése között.



No. 7 Duetto. Cantabile (93–103. ü.), autográf partitúra, fol. 29^b–30^a, Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

⁷ Somfai az énekszólamon kívül csupán a hárfaszólamában azonosítja Erkel kézírását, és nem jelzi, hogy a hárfaszólam utólagos szerzői kiegészítés. Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok problémái*, 114. A timpaninál utólagos szerzői bejegyzést találunk a 25^b főlő Doppler által megkezdett sorában (58–59. ü.), és ezt folytatva a 26^a oldalon, ahol már a fejet is Erkel írta ki (62–63. ü.), továbbá a 27^a–28^a, 29^b–30^a főlőn újból fejjel együtt (70–71., 73^b–82., 98–100 ü.). A hárfabejegyzések utólagosságára utal, hogy Erkel a 25^a főlőn szokása szerint közvetlenül az énekszólam fölé jegyezte be a hárfaszólamát, a következő oldalon viszont, mivel ezt a sort Doppler timpaniszólamával már elfoglalta, a hárfát Erkel csupán egy sorral feljebb folytathatta. Árukkodó a 26^a főlő, ahol a 25^a-n belépő utólagos timpani szólam fölé kap helyet a hárfaszólam, vagy a 26^b, ahol a Doppler timpani-szólam fölé indul, illetve a 27^b, itt újból Erkel utólagos timpani-kiegészítése fölé került a hárfaszólam.

Rögtön adódik a kérdés: miért nem javított többet, több helyen Erkel a hangszerelésen? Nem valószínű, hogy Doppler megoldása találkozott volna saját elképzelésével. E rövid példák is mutatják: a fogalmazvány ugyan elegendő kísérszólamot tartalmazott ahhoz, hogy a hangszerelés lényeges szerzői hozzátétel nélkül is megoldható legyen, Erkel zenei fantáziájában azonban számos további elem élt. Ilyen jellegű kiegészítéseket Doppler a *Koldusok karában* egyáltalán nem, a duett-cantabile esetében pedig csak a legszükségesebb esetekben, és minimális beavatkozással engedett meg magának. Mindössze néhány kadencia basszusa, illetve belső szólammozgása (54., 64., 80–82. ü.) származik tőle, pár ütem erejéig a fafúvók és a kürt számára vezetett be önálló lépegető, tartott hangos ellendallamot (75–86. ü.), az 59. ütemtől a fogalmazvány álló akkordjait szinkópásította – utóbbinál nem zárható ki Erkel szóbeli utasítása sem. Doppler hozzáállása tehát ezúttal sem volt más, mint a *Koldusok karában*, azzal a különbséggel, hogy itt nem a kórusletét szétírása, hanem egy zongoraletét átültetése volt a feladata. Ezúttal is szigorúan ragaszkodott az Erkel által megfogalmazott változathoz: ezt még a kísérő szólamok szintjén sem javította, és ennek minden elemét felhasználta. Hangszerelése olyan, mintha egy zongorakivonatot fejtett volna vissza zenekari letétté. (A korabeli operai gyakorlattól egyébként nem volt idegen ez a megoldás.) Mindehhez a duett-cantabile fogalmazványa az összes szükséges elemet tartalmazta. Erkelnek határozott elképzelése volt a darabról, és a cantabile zongoraletétjét tudatosan olyan módon alakította ki, mintha a zenekari anyag zongorakivonatát készítette volna. Látszólag vázaltszerű fogalmazványában rögzítve látta a végleges formát, és elvárta, ragaszkodott ennek a szerzői akaratot tiszteletben tartó, kottahű átültetéséhez, akár annak árán is, hogy a kapott eredmény szegényesebb, kevésbé árnyaltabb, mint ami egy felszabadultan hangszerelő kisegítő keze alól kikerülhetett volna.⁸ Fontosabb lehetett számára, hogy a megszólaló hangok, a kísérszólamokig elmenően a sajátjai legyenek.

⁸ Erkel instrukciói némiképp el is bizonytalaníthatták az ekkor már rutinosan hangszerelő Dopplert, aki ha kivételesen eltért a kapott változattól ezt részvázlat formájában előbb kipróbálta.

10.18132/LFZE.2013.2

FÜGGELÉK. No. 7 *DUETTO*. Cantabile (51–134. ü.)

A forma belső tagolása bár elég egyszerű, mégis érzékeny tervezésre vall. Lajos szabályos négyütemes tagolású háromszakaszos láncformáját Erzsébet megszólalása (*d*) majd kettejük együttes éneke alatt (*e*, *f*, *g*) Erkel két-, majd együtemes lüktetéssé sűríti. A feszültség, melynek a visszatérés előtti kadenciális részben kell tetőznie a forma szintjén is jelentkezik. E tekintetben figyelemre méltó az is, hogy a láncformát, amely a cantabile elejétől újabb és újabb zenei gondolatokat sorol, épp a da capo előtti pillanatban Erkel a melizmatikus szakasz egyik előző tagjának ismétlésével (*f*) megszakítja, és ezzel a visszatérés-gesztussal a forma szintjén is előkészíti a főrész visszatérését. Nem nagyon eredeti, mégis nagyon találó a kóda megoldása is. A come sopraként ismételt első rész után minden módosítás nélkül indul a B rész, élén Erzsébet motívumával, majd a cantabile váratlanul megszakad. Így csupán utólag értelmeződik át a második formarész kezdete a cantabile kódájává.

A táblázatban szürkével kiemelt megjegyzések, ütemek az autográf (AU) és K43 fogalmazvány közötti eltérésekre hívják fel a figyelmet. Így például 83. ütemtől Lajos szólama K43-ban nem szerepel, ezt az autográfban dolgozta ki Erkel. K43-ban nem foglalkozott a visszatérés kialakításával sem. Ezzel Doppler Ferencnek sem volt dolga, mivel a hangszeres letétet itt come sopra jelzéssel oldották meg: az énekszólamot végig, a 129–134. ütemben pedig a hangszerelést is Erkel jegyezte be.

A			B		
51–54 + 55–58	59–62 + 63–66	67–70 + 71–74 ^{a-b}	75–78 + 78–82	83–86	87–90 + 91–94 + 95–97 + 98–101
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i> + <i>g</i> ~ <i>f</i>
x + x ^v	y + y ^v	z + z ^v	w + w ^v		
4 + 4	4 + 4	4 + 4	(2+2) + (2 + 2)	(2 + 2)	(1+1+2) + (2 +2) + 3 + (1+1+2)
		AU ismétléssel, később az ismétlés törölve	Erzsébet-motívum, vö. Scena 8–10. ü.	Lajos csak AU	95-től K43-ban nincs kidolgozva
Lajos			Erzsébet	Erzsébet + Lajos	

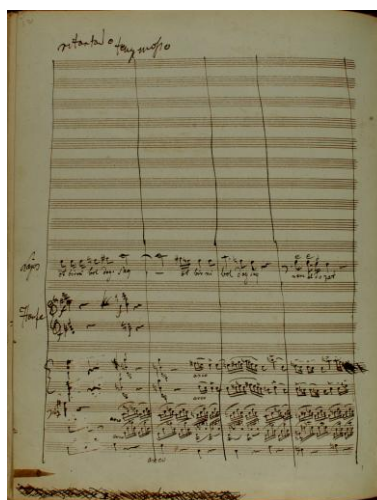
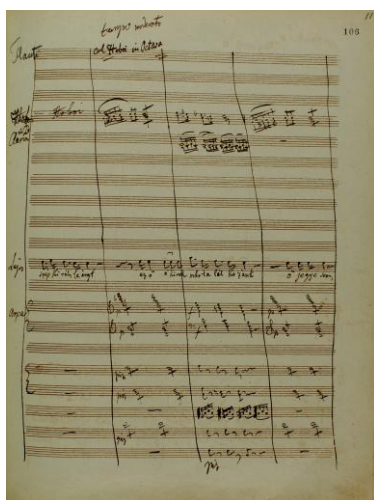
A (come sopra)			Coda
102–105 + 106–109	110–113 + 114–117	118–121 + 122–125a-b az autográfban; ismétlés később törölve	126–129 + 130–134
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d(w)</i> + zárlat
csak AU	csak AU	csak AU	csak AU
Erzsébet		Erzsébet + Lajos	

IV.3.5 No. 7 Duetto. Cabaletta (134–199. ü.)

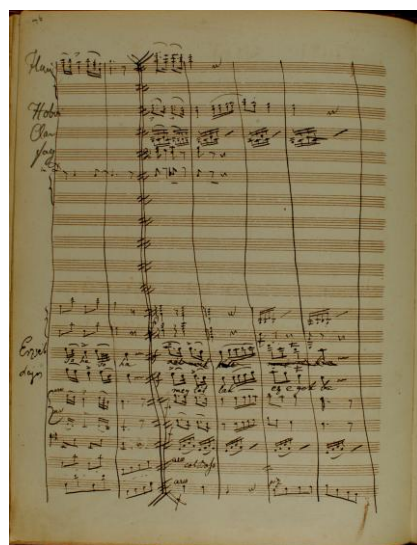
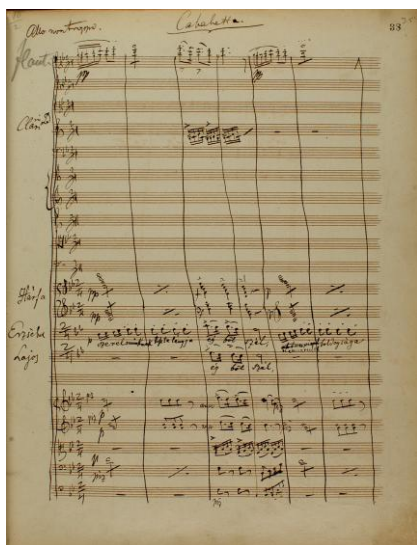
Erkel Ferenc az autográf 105^b–107^a főlíóin a második felvonás fináléjában felidézi a No. 7-es Erzsébet-Lajos duett cabalettájának két helyét: a Cabaletta elejét (135–140. ü.), majd a nyitó periódus utolsó két ütemét elhagyva a Cabaletta-Maggiore előtti zárlatra ugrik (149–150^b ü.), amellyel rávezet ennek 159–166. ütemére. A Cabaletta-autográf (AU fol. 38^a–43^a) Erkel által beírt énekszólama szerint eredetileg ezzel indult a Maggiore, Doppler a hangszerelés elkezdése előtt jegyezte be a 151–158. és 159–166. ütemek cseréjét. (Lásd Függelék, formavázlat.)

Erzsébet és Lajos duettjében a két főhős egymásra találásának, és ezzel egyidejűleg, kényszerű elválásának pillanatát éljük át. A duett cabalettájából a Finaléba átemelt két részlet akkor hangzik el, amikor Lajos a királylányként megjelenő Erzsébetben ráismer szerelmére, és kitörő örömmel számol be erről bizalmasának, Kunónak: „Barátom, nézd a’ szép királyleányt, ez ő a’ kivel már találkozánk, ő jegyesem, őt bírni boldogság, nem áldozat”. E szavakhoz kapcsolódva, Lajos recitativójának kíséretében halljuk újból a Cabaletta keserű perceit felidéző ütemeket. Az idézetek lényeges változtatás nélkül szólnak meg. Eltekintve attól, hogy a Maggiore-részlet fúvósok és hárfa nélkül hangzik el, mindössze e szakasz nagybőgő szólamának ritmizálásában és gordonka figurációjában van kevés különbség. Szükségszerű eltéréseket ezentúl csak a két idézetet összekötő, a Maggiore előtti zárlatból kölcsönzött ütemekben találunk Cabaletta és Finale között.

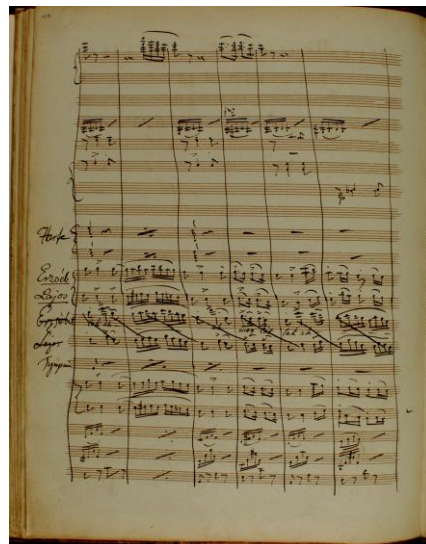
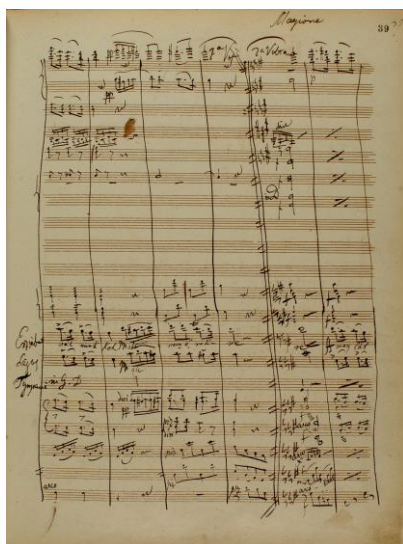
Nehezen eldönthető kérdés: melyik hangszerelés készült előbb, a részben Erkel és részben Doppler által lejegyzett Cabalettáé vagy a Finaléban felhangzó, és kizárólag Erkel kézírásában szereplő idézeteké. Az ugyanis egyértelmű, hogy valamelyik partitúrát másolták.



No. 9 Finale. A No. 7 Cabalettával közös ütemek, autográf partitúra, fol. 106^{a-b}
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára



No. 7 Cabaletta (135–146. ü.), autográf partitúra, fol. 38^{a-b}. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára



No. 7 Cabaletta (147–157. ü.), autográf partitúra, fol. 39^{a-b}. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

DALLAMVÁZLAT – (FOGALMAZVÁNY) – PARTITÚRA

Az *Erzsébet* eddig elemzett részleteinek anyaga értelmezésem szerint minden esetben tartalmazta a hangszerelés *Vorlage*ját. Az *Erzsébet*–Lajos-duett cabalettájának forráslánca azonban e tekintetben hiányos. A Cabaletta folyamat dallamvázlata (K56/a, fol. 2^a, vö. faksimile 190. o.) alapján talán még maga Erkel sem fogott volna hozzá a szám hangszereléséhez.¹ A sebtében odavetett első lejegyzés képlékeny szerzői elképzelést rögzít.

¹ Ugyanerről eltérően Sziklavári/ *Erkel Múzeum adatbázis*: a 2^a bifólió *Cabaletta* megjelölésű oldala „particella-fogalmazvány”; uő., *Erkel-művek*, 53.: „A »2^{ik} jelenet.« feliratú bifólió 2^a, „Cabaletta” oldala. Particella. Jelentős különbség mutatkozik az eredeti elképzelések és a végleges verzió között a Cabaletta G-dúr (maggiore) szakaszánál, melynek kezdetén 17 ütemnyi utólagos bővülés figyelhető meg. Szintén megváltozott utóbb a Cabaletta lezárása is.” Tanulmányának e változatában Sziklavári tehát nem foglal állást a forrásnak a kompozíciós folyamatban elfoglalt helyével kapcsolatban, szemben e tanulmány korábbi változatával (*Adatbázis*), ahol mint láttuk e lejegyzést „particella-fogalmazvány”-nak nevezi.

Kétsoros zongoraletétként indul,² de egy kulcsváltás és Lajos belépése jelzi, hogy Erkel a hangszeres bevezetés ötletét még vázlatírás közben elvetette. A folytatás eleve négysoros particellának készült (két C-kulcsos énekszólammal és zongoraletéttel), de a kíséret végül itt is kidolgozatlan maradt. Kísérőszólamokat a *b* rész (143–150^a ü.) basszusának kivételével a vázlat nem tartalmaz, és Lajos szólamát is Erkel csupán ezekbe az ütemekbe, valamint a megelőző zárlatba (141–142. ü.) jegyezte be. A végleges formához képest hiányzik a *Maggiore* eleje (150^b–166. ü.) – épp az a szakasz, amelyet a *Finale* felidéz –, a kóda néhány ütemes bővítése (183–184., 187–188. ü.) és a *Cabaletta* zenekari zárlata is (193–199. ü.). (Lásd Függelék, formavázlat szürkével jelzett részek.)

A vázlat egyes hiányait természetesen az eddigieknél alaposabban előkészített autográf is pótolhatta, gondolhatnánk jogosan, Erkel ugyanis, még mielőtt a partitúrát Dopplernek átadta volna, a két énekszólam mellett néhány helyen zenekari letéttel is ellátta a *Cabalettát*. Az első oldal, a fuvola kivételével, teljes mértékben tőle származik (a *Cabaletta* első hat üteme: 135–140. ü.), akárcsak a brácsa és a klarinét tizenhatodos kísérőmotívuma (*a*: 137–138, *b*: 143–148. ü.),³ a *b* szakasz zárlatának mélyvonóssai (149–150^a ü.),⁴ valamint a folytatásban a *seconda* volta és a *Maggiore* első ütemének teljes vonósletétje (150^b–151. ü.).⁵ A *b* rész klarinét szólamának kivételével ezek a hangszeres bejegyzések mind a *Finale*-ben idézett ütemekkel azonosak. Amennyiben a munka fordított sorrendjére vonatkozó feltételezésem (lásd alább) helytálló, a *Cabaletta* hangszerelésekor a *Maggiore*-nak, a vázlatból hiányzó első tagja is Doppler rendelkezésére kellett hogy álljon (151–158 = 159–166. ü.). Az Erkel által meghangszerelt vonósletétet Dopplernek csak át kellett másolnia a *Finale* partitúrájából, és kiegészítenie a megfelelő fúvóshangszerekkel.⁶

A mára elveszett fogalmazvány nélkül azonban a *Cabaletta* mégsem készülhetett volna el, az autográf ezt még ebben a formában sem pótolhatta. Kérdéses maradna ugyanis: hogyan jegyezhetné volna be Erkel a *Cabaletta*-autógráfba a *Maggiore* kezdetének énekszólamait, ha ezeket az általunk is ismert vázlat még nem tartalmazta, és főként hogyan választhatta volna

² Akárcsak a bifólio első oldalán a duett elejének dallamvázlata.

³ Miután a Doppler által beírt brácsa- és hárfaszólam Erkel klarinét kíséretével *colla parte* halad, egyértelmű, hogy a *b* részbe Erkel Doppler hangszerelését megelőzően jegyezte be a klarinét szólamát. Az alábbiakban lesz szó arról, hogy Erkel – ugyan még a partitúra átadása előtt –, de már egy második körben végrehajtott javítás során egészítette ki az *a* részt a brácsa-klarinét kísérő motívumával. Feltehetőleg e javításkor terjesztette ki a *b* részre is a klarinét tizenhatodos kíséretét. A 170. és 174., valamint a 181–182. ütemben (*d* szakasz és kóda) szintén javításként került a kottába a klarinét–brácsa kísérő formulája. Azonban Doppler itt saját hangszerelését javította. Vö. 186–187. oldal, valamint 13–14. és 21. l.j.

⁴ Erkel bejegyzése kétséget kizáróan megelőzte Doppler hangszerelését. Lásd 148-ig a *b* rész vonósletétje egészében Doppler írása, 150^b–151. ü. viszont Erkelé.

⁵ Az instrumentációt érintő további autográf bejegyzések mind utólagos javítások.

⁶ Hasonlóan látja az autográf írásrétegeit Somfai László is. Ő azonban nem foglalkozik Erkel bejegyzéseinek kronológiájával, valamint a *Finale*-idézzel, és emiatt a szerzőség vonatkozásában is más állásponton van. A *Cabalettával* kapcsolatban összefoglalóan a következőket állapítja meg: „A kettős komponálásában különösen összefonódik Erkel és Doppler munkája. Az énekszólam zömét E. F. írja, de a *maggiore*-részben ezt átjavítja Doppler. A hangszerelés ez utóbbitól, melyet viszont több ízben E. F. igazít ki.” Somfai/ Erkel-kéziratok, 114.

ki a Finaléhoz épp ezeket az ütemeket, ha nincs máris a birtokában egy fejlettebb verzió, amelyben ez a rész már eleve szerepel.⁷ Feltűnő továbbá, hogy a hangszerelésre előkészített autográfban a Cabaletta *b*-rész vonósbasszusa nem tőle, hanem Dopplertől való, pedig ez kivételes módon már a dallamvázlatban is szerepelt. Sőt, Doppler vonósbasszusának négy üteme (143–144., 147–148. ü.) eltér a vázlat variánsától. Elég valószínűtlen, hogy a kisegítő felülbírált volna a zeneszerzőt. Erkel feltehetőleg okkal tekintett el az autográf előkészítésekor a vázlatban fennmaradt basszustól. Ez a szólam, számos továbbival együtt benne lehetett a Dopplernek is átadott, mára elveszett fogalmazványban. Hogy a *b* rész utolsó, a Maggioréra rávezető ütemeibe (149–150^{a-b}) a mélyvonósok szólamát Erkel mégis bejegyezte, ez már nem az autográf előkészítésével, hanem a Finale komponálásakor megoldott hangszerelés átmásolásával függhetett össze. Erkel bizonyára változtatni akart a fogalmazványban is meglévő basszusvonalon, és a módosítást egyenesen a készülő Cabaletta-partitúrába vezette be. Egyébként is, elképzelhető-e a közös munka eddigiekben megismert menetének ismeretében, hogy Erkel ütemeken keresztül mindössze a két főhős szólamával bocsátotta útjára Dopplert, és nem adott számára több támpontot nemcsak a hangszereléshez, hanem a harmonizáláshoz sem?⁸ Az *Erzsébet* eddig elemzett forrásai épp azt sugallták, hogy Erkel minél inkább kontrollálni próbálta a végeredményt, és nem kreatív munkát, alkotói hozzáállást, hanem kivitelezést várt fiatal kollégájától.

MŰHELYMUNKA VAGY EGYSZERŰ HANGSZERELÉS?

A következő kompozíciós folyamat tűnik a legvalószínűbbnek: **(1)** Erkel a *No. 7 Duetto* bevezetésének vázlatát a cantabile szakasz kihagyásával a duett cabalettájának és talán az opera további részeinek felvázolásával folytatta,⁹ majd a Cabaletta zenei szövegét még a Finale autográf partitúrájának írása előtt **(2)** egy (énekszólam)-zongoraletétként kialakított fogalmazványban, illetve **(3)** a hangszerelésre előkészített autográf partitúrában véglegesítette. Az előkészítés, első körben, ezúttal is csupán az énekszólamok kidolgozását jelenthette. A mára elveszett fogalmazvány és az énekszólamokkal ellátott autográf partitúra azonban feltehetőleg már így is – akárcsak a duett-cantabile esetében – elég részletesen rögzítette Erkel zenei elképzeléseit ahhoz, hogy a hangszerelés különösebb szerzői beavatkozás nélkül akár e két forrásból végrehajtható legyen.

⁷ Természetesen kitalálhatta ad hoc, az énekszólamok beírásakor (innen a zeneileg rossz sorrendje a periódusoknak?), és átvehette az énekszólamokkal előkészített autográfból is, de ez nyomot kellett volna hogy hagyjon akár a vázlaton, akár az autográfon.

⁸ A 42^{a-b}, 43^a főlíókkal kapcsolatban, melyek alaprétégében kizárólag Doppler kézírása szerepel lásd alább.

⁹ Például máris a Cabaletta vázlatoldalának verzóján (K56/a, fol. 2^b).

Az énekszólamok kidolgozásával kapcsolatban érdemes megjegyeznünk, hogy az ívezés ezúttal is megelőzte az utólagos szövegáláhelyezést. A 167–180. ütemekbe, a Maggiore melizmatikus szakaszába például, Erkel csak egy „ah” szócskát írt be, miközben a tagolást részletes ívezéssel pontosította.¹⁰ Érdemes felfigyelnünk arra is, hogy a szövegáláhelyezést Erkel megint emlékezetből oldotta meg. Erre utal a 139. ütem javítása,¹¹ majd a következő partitúraoldalakon Czanyuga két versorának téves sorrendje: a *b* részben (143–146., 147–150^{a-b}. ü.) a „válnunk kell, de nem örökre” szövegsor, a rákövetkező Maggiore első felében (151–166. ü.) pedig a szövegkönyv előző, „meglátlak majd az egekben”-sora olvasható a partitúra alaprétégében. Erkel a szöveg ellenőrzése során felfedezte a hibát, és ezúttal is javított, igaz csupán a *b* részben,¹² így a Maggioreban újból visszatér a librettó előző sora. A szövegkönyvet már első lejegyzéskor egy új sorral is gyarapította: az „ott újra feltalállak, ah” (164–166. ü.).

(4) Amikor a Finale munkálatai közben Erkelben felvetődött a Cabaletta-idézet ötlete a hangszerelésre előkészített Cabaletta-partitúra és -fogalmazvány valószínűleg még mindig nála lehetett. Mivel az opera befejezésének megírását már egy személyben vállalta, kénytelen volt maga meghangszerelni a Finale-jelenet kíséretébe beemelt Cabaletta-ütemeket is. Az idézeteknek azonban pontosaknak kellett lenniük, és Erkel a Cabaletta-partitúra átadása előtt újból elővette a hangszerelésre előkészített, de ekkor még csupán énekszólamokat tartalmazó Cabaletta-autográfot, és bevezette ide a Finale számára kidolgozott ütemek egy részének zenekari letétjét (135–140. ü., *b* rész zárata és a Maggiore: 149–150^{a-b}, valamint 151–152. = 159–160 ü.), a folytatás átmásolását pedig Dopplerre bízta (153–158 = 161–166. ü.). Erkel ekkor jegyezhetette be a Cabaletta első ütemeibe (137–138. ü.) és a Finale párhuzamos helyére egyszerre, a klarinét és a brácsa tizenhatodos figurációját (a Finaléban ez szólamcserét is eredményezett, az énekszólamokat eredetileg a klarinétok játszották,¹³ a klarinét-brácsa figuráció bevezetése után ezt az oboáknak kellett átvenniük¹⁴), valamint valószínűleg szintén ugyanekkor, de mindenesetre még Doppler előtt, további módosításokat eszközölt a Cabaletta egyéb részeiben is: a bevezetés kiegészítésének folytatásaként a *b* részre is kiterjesztette a klarinét tizenhatodos kísérmotívumát (143–148.

¹⁰ Bonyolultabb a helyzet a folytatásban. A kóda első két üteme újból szöveges (181–182. ü.), a Doppler kézírásában szereplő oldalak (42^a–43^a fölió, 183–193. ü.) azonban ismét szöveg nélküliek. Ha a Doppler által átmásolt énekszólamok mégsem tartalmaznak ívezését, azt gondolom, ez egyszerűen abból adódhat, hogy Doppler nem értette Erkel eljárását, és elhagyta az énekszólamok artikulációját. (Lásd alább, a Doppler írásában fennmaradt utolsó oldalak feltételezésem szerint kidolgozott énekszólamokat tartalmazó *Vorlage*ből készültek.) A szöveg pótlására a felvonás másolt partitúrájában sem került sor, csupán a befejező kadenciában egészítették ezt ki, a melizmák tagolása és szövegezése tehát az előadókra maradt.

¹¹ A „nem virul el boldogsága” helyett „ottan virul boldogsága” változatra emlékezett Erkel.

¹² A 143–146. ütembe utólag beírta a helyes verssort: „meglátlak majd az egekben”.

¹³ Zavaró lehet, hogy az énekszólam dallama ugyan a klarinét sorában, de C-ben szerepelt, miközben az utólagos klarinét figuráció már B-klarinétra készült. Nem valószínű mégsem, hogy Erkel már eredetileg oboákra gondolt volna (és csak a sort tévesztette volna el.)

¹⁴ Hasonló megoldás a Cabaletta *b*-részben Dopplernél.

ü.), döntött a Maggiore első két periódusának már említett cseréjéről (151–158. és 159–166. ü.), és a kóda kibővítéséről (183–184., 187–188. ü., 193–199. ü.).¹⁵

Mi igazolja az eddigi feltevéseket? Mint említtem, a Finalében felidézett két részlet lényegében identikus a Cabaletta változatával, a partitúrák egyikének másolatnak kell lennie. Nehéz elképzelni, hogy Erkel minden utólagos javítás nélkül vette volna át Doppler hangszerelését,¹⁶ későbbi beavatkozásokat márpedig az idézett részek partitúraoldalai a Cabalettában nem tartalmazzak, jóllehet például a Maggiore folytatásának Dopplertől származó vonósletétjébe Erkel több helyen is beavatkozott.¹⁷ Ezentúl is számos nyugtalanító apróság a hangszerelés fordított kronologikus rendjére utal. Például miként magyarázhatnánk különben, miért csupán az első hat ütemben oldotta meg Erkel a Cabaletta elejének vonósletétjét, a periódus (új oldalon lévő) kétütemes zárlatát pedig miért nem hangszerelte már meg; vagy miért tartalmaz szokatlan módon hárfaszólamot is a Cabaletta-bevezetés első hat üteme, jóllehet hárfával az eddig elemzett részletek, és maga a Cabaletta alapján is Erkel általában utólag egészítette ki a hangszerelést? Ráadásul miért szakad meg furcsa módon a szólam a 6. ütemben? Ha ez a hárfaszólam nem a Finale-hangszerelés átvételekor kerül a Cabaletta kottájába egészen biztosan nem szakad meg két ütemmel a periódus befejezése előtt, és nem Dopplernek kell kivételesen ezt a Maggioréig (150^{a-b}-ig) folytatnia. A Maggiore első lejegyzésekor, illetve a Finale-hangszerelés átírásakor Erkel valószínűleg épp azért nem foglalkozott a hárfa szólamával, mert ez a Finaléhoz kidolgozott hangszerelésben nem szerepelt. (A Maggiore utólagos hárfaszólamát később sem vezette ide át.) Hasonlóképp: hogyan fordulhatott elő, hogy Erkel a Cabaletta-Maggioréban csak lapozásig, lényegében csak egyetlen ütem erejéig (151. ü.) jegyezte be a partitúrába a teljes vonósletétet?¹⁸ Nem a hangszerelés beindítása lehetett a célja, hiszen akkor valószínűleg nem állt volna itt meg, és talán a fúvósokkal is foglalkozik. Ez a kétütemes vonósletét minden bizonnyal csak a Dopplerre bízott, átmásolásra váró Finale-idézet helyének egyértelmű meghatározását, és a contrabasso eltérő ritmikájának pontosítását szolgálhatta. Emellett szól a Maggiore és a Finale két parhuzamos helye közötti párhangos eltérés is. Erkelnél a Finalében a gordonka figurációja egy technikailag nehezebb, de nagyvonalúbb, a Maggiore megfelelő ütemeiben Dopplernél egy gyakorlatszerűbb, egyszerűbb változatban szerepel. A *contrabasso* ritmikájának átírásán kívül ez az egyetlen eltérés a két szám parhuzamos helyei között. Az átírás tudatos, és miután első előfordulásnál Doppler is az Erkel-féle

¹⁵ Vö. 184. oldal és 3–4. l.j.

¹⁶ Emlékezhetünk, hogy a No. 7-es duett cantabiléjában is átírta a visszatérésben Doppler hangszerelését.

¹⁷ Igaz már a szólamfüzetek kimásolása után, de a másolt partitúra megrendelése előtt. A szólamfüzetekben AU fol. 40^a-41^{a-b} található javításai utólagos javításként jelentkeznek, utólag beragasztott kottasorokon. NSZ-P-ben viszont már alaprétgeben, lásd 2. k., fol. 40^a-41^b.

¹⁸ Az előző ütem, melyben Erkel szintén a teljes vonósletétet megadta (150^b) a *b* rész zárata.

kettősfogással indította a cselló kísérő motívumát, nagyon valószínű, hogy ő volt az, akinek a másoló (és nem a hangszerelő) szerepe jutott. (Lásd fakszimile 214. o., AU 39^b, 152. ü.)

(5) Doppler Ferenc tehát minden bizonnyal egy, az eddigiekhez képest alaposabban előkészített autográf és egy többszörösen átnézett zongoraletét típusú fogalmazvány birtokában látott neki a Cabaletta hangszerelésének. A hangszerelés elkezdése előtt azonban rendhagyó módon előbb néhány javítást, kiegészítést kellett az autográfba bevezetnie. A Finale partitúrájából átmásolta a Maggiore elejének Erkel által kialakított vonósletétjét, és szintén még hangszerelés előtt újraírta a Maggiore első két, utólag felcserélt, zenei periódusának énekszólamát,¹⁹ valamint a kóda kibővített változatát tartalmazó utolsó három partitúraoldalt. A Maggiore elejének átalakítására vonatkozó szerzői utasítás nem szerepel sem az autográf partitúrában, sem ennek vázlatában, és forrásaink alapján a kóda bővítésének szerzői szándéka sem igazolható ma már: A vázlatban a kóda csak részben van megoldva. A fogalmazványt nem ismerjük. Az autográfban, a bővítés első ütemétől az Erkel által eredetileg előkészített – feltehetőleg szintén csupán ének/hegedű-szólamokkal ellátott – oldalak hiányoznak, mivel a javítások bevezetését Doppler az oldalak újraírásával oldotta meg,²⁰ Erkel kézírása a Cabaletta utolsó három főlíóján alaprétgeben már nem fordul elő (fol. 42^a–43^a, 183–199. ü.). Mégis, mindezzel együtt azt gondolom, nem valószínű, hogy akár a Maggiore kezdetének zeneileg igen logikus cseréje, akár a kóda kibővítése Doppler önálló kezdeményezése lett volna. Dopplernek az *Erzsébet* munkálatai során tapasztalt működése ennek teljes mértékben ellentmond. Hozzáállása szerintem ezúttal sem lehetett más, mint amit az eddigiekben tapasztaltunk. Ezt jól érzékeltetik a Maggiore kiegészítésével összefüggő hangszerelési problémák is. A szakasz eleje, melyet tehát feltételezésem szerint Erkel eredetileg a Finale számára hangszerelt meg (151–166. ü.), majd javarészt kollégájával másoltatott át a Cabaletta partitúrájába, sűrűségében, jellegében nagyon elüt attól, amit, feltehetőleg a szerzői fogalmazvány szigorú tiszteletben tartásával, Doppler a folytatásban kialakított. Ez a rövid formarész (*d*: 167–180. ü), mely egyébként a vázlatban a G-dúros szakasz eredeti nyitóperiódusa volt még, Doppler kivitelezésében szervetlenül, bátoratlanul áll a Maggiore mozgalmas kezdete, valamint a *poco più* és *stringendo* utasításokkal ellátott harsány kóda között (181–199. ü.). Hasonló aránytalanságot saját partitúrájában az egyébként jól hangszerelő fiatal muzsikusz valószínűleg maga sem tartott volna meg. Ezúttal mégis a szerzői *Vorlage* követését választotta, és a hely orvoslását Erkelre hagyta. (6) Erkel, az ekkorra már bizonyára kialakult menetrendet követve, valóban átnézte a többé-kevésbé nyers hangszerelést. Javította, mondhatnánk befejezte a furcsán, csupán félig megoldott *d*

¹⁹ Lásd a colla parte játszó *violino* I–II a javított énekszólamokat követi.

²⁰ A bővítés kezdete épp lapváltásra esett (42^a), és az új főlíó, amint Erkel sajátkezű számozása (12/2) is mutatja, új bifollio első oldala egyben, a lapcserére tehát lehetőség volt.

rész zenekari kíséretét (167–180. ü.), pótolta a Maggiorétól kezdődően hiányzó hárfa és timpani szólamot (Maggiore: 150^b–162; kóda: 181–199. ü.).²¹ (7) Majd, a kész partitúrát ellenőrzésre, szembesülésre még egyszer visszaadta Dopplernek, akinek így alkalma nyílt egy utolsó apró javítás bevezetésére: a sűrűn javított *d*-szakaszban ekkor igazította Erzsébet dallamvonalát az Erkel által átírt oboa és violino primo szólamokhoz (171–172. ü.).²²



No. 7 *Cabaletta* (170–182. ü.), autográf partitúra, fol. 41^{a-b}. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

A hiányos forráshelyzet ugyan számos ponton bizonytalanságban hagy, és ezt a Finale oldalain megjelenő idézetek csak tovább bonyolítják, mégis meggyőződésem, hogy a *Cabaletta* nem az autográf vegyes kottaképe, részben idegenkezűsége által sugallt műhelymunka során jött létre, hanem egy a fentiekben felvázolt többlépcsős komponálási folyamat eredményeként valósult meg. A látszat tehát, véleményem szerint csal. A *Cabaletta* legtöbb oldalán ugyan Doppler írásában szerepel a teljes zenekari letét, és csupán a két énekszólam Erkel-autográf, a kóda alaprétege pedig kizárólag Doppler kézírása, a szám többszólamúsítása és hangszerelése, valamint a teljes kóda mégsem a fiatal kisegítő invenciójának terméke. Az autográf kottaképe – egyébként akárcsak többek között a duett-cantabiléé – inkább félrevezető, mint informatív az egyes részletek (lásd kóda), vagy egyes munkafázisok (harmonizálás és hangszerelés, utólagos javítások) szerzősége tekintetében. Somfai László a *Cabaletta*-autográf kottaképéből kiindulva a szám hangszerelésének zömét,

²¹ A két szólam utólagossága egyértelmű, miután mindkettő a partitúra éppen szabadon maradt soraiban és nem a megszokott helyén került lejegyzésre.

²² Elképzelhető, hogy a klarinét-brácsa kísérő motívumát érintő javításait is ekkor vezette be a 170., 174., valamint a 181–182. ütemekbe. Vö. 3. lj.

valamint magát a kódát Doppler Ferencnek tulajdonította, és csupán a Cabaletta Erkel által bejegyzett énekszólamait ismerte el a komponista saját szellemi produktumaként. Somfai azonban az idézetekkel nem számolt, és a Cabaletta újabban előkerült dallamvázlatát sem ismerhette. Ez a dallamvázlat, legalábbis a kóda vonatkozásában, már önmagában ellentmond a partitúra által látszólag meggyőzően reprezentált munkamegosztásnak.²³ Talán elégséges érv szól amellett is, hogy Erkel hozzájárulása a Cabaletta komponálásához nem merült ki az énekszólamok kialakításában. Tovább dolgozott a Cabalettán, melyet egy fogalmazványban véglegesített, és amelyet az autográfval együtt Doppler rendelkezésére bocsátott.²⁴ A hangszereléshez előkészített autográfba Erkel ezúttal is csupán a nagyforma pontosítása, és a szövegaláhelyezés megoldása miatt vállalta saját maga az énekesek szólamainak bevezetését. Doppler pedig, nem csupán az énekszólamokból inspirálódva, hanem a feltehetőleg részletes fogalmazványt követve alakította ki a zenekari letétet, melyhez a Finaléban felhasznált ütemek esetében Erkel előre bejegyezte a megoldást. Nagyon valószínű tehát, hogy az autográf látszólagos idegenkezűsége ellenére, a Cabaletta munkafolyamata még nem tette szükségessé a műhelyszerű komponálás kipróbálását, szerző és kisegítőjének szerepvállalása, szerzőséghez való viszonya még nem különbözött attól, amit az *Erzsébet* előző számainak forrásai alapján körvonalazódni láttunk.

²³ Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 114–115. Lásd még jelen alfejezet 6. ljj.

²⁴ Somfai a teljes mű vonatkozásában elutasította a fogalmazvány szintű kidolgozottság lehetőségét. Vö. uott.

10.18132/LFZE.2013.2

FÜGGELÉK

No. 7 DUETTO. Cabaletta (135–199. ü.)

A szürke színű kiemelés a Cabaletta autográf partitúrája (AU) és dallamvázlata (K56/a, fol. 2^a) közötti eltérésekre figyelmeztet. A vázlatban Lajos szólamát Erkel nem dolgozta ki, és itt még hiányzik többek között az AU alaprétégeiben már szereplő – és a Finaléban is elhangzó – Maggiore-indítás is.

A		B (Maggiore)	
135–138 + 139–142	143–146 + 147–150 ^{a-b}	(151–154 + 155–158) + (159–162 + 163–166)	(167–170 + 171–174) + (175–178 + 179–180)
(: a :)	(: b :)	$c + c^v$	$d + d^v$
(: x + x ^v :)	(: y + y ^v :)	$(z + z^v) + (z^1 + z^{v1})$	$(w + w^v) + (w^v + w^{v1})$
4 + 4	4 + 4	(4 + 4) + (4 + 4)	[(1+1+2) + (1+1+2)] + [(1+1+2) + (1+1)]
137–138. ü. Lajos szólamát AU-ban pótolta Erkel		151–166. ü. csak AU-ban	Lajos szólama csak AU-ban
Erzsébet + Lajos			
135–140. ü. idézi a No. 9 Finaléban (vö. AU 106 ^a fólió, faksimile a 213. o.)		159–166. ü. (eredetileg 151–158. ü.) a No. 9 Finaléban is (vö. faksimile 213. o.)	

Coda (Poco più. Stringendo)	
[181–182–(183–184)] + [185–186–(187–188)] + 189–193	193–199
$e + kad$	kad.
$(v+v^v) + (v+v^v) + kad.$	
(2+2) + (2+2) + 4	
Lajos szólama, valamint a jelzett ütemek csak AU-ban	csak AU-ban
Erzsébet + Lajos	zenekar

IV.3.6 No. 8 Duetto – No. 9 Coro ed Aria con coro

Az *Erzsébet* opera eddigiekben elemzett forrásai alapján, úgy tűnt Erkel munkastílusát a bizonytalanság a legkevésbé jellemezte, sőt a komponálásra kiszabott rövid idő talán még a megszokottnál is több határozottságot követelt tőle. A No. 8 Duetto és a No. 9 Coro ed Aria con coro az előbbiektől némiképp eltérő helyzetet példáz nemcsak a közös munka, hanem Erkel alkotói habitusa vonatkozásában is. A szerző ezúttal több rendben felülbírált önmagát, és ez a két szám kompozíciós folyamatában átfedéseket eredményezett. A két vázlat, a K56/a fol. 2^b [későbbiekben K56/a⁴] és a K56/b, de még a K56/c partitúrakezdemény is eltér, nem kis mértékben a szerzői partitúrában (AU) található végső formától. Egyes helyeken a partitúra hangszerelésre való előkészítése után, sőt a hangszerelést követően is változott az eredeti szerzői elképzelés. (Lásd Függelék 1–5.)

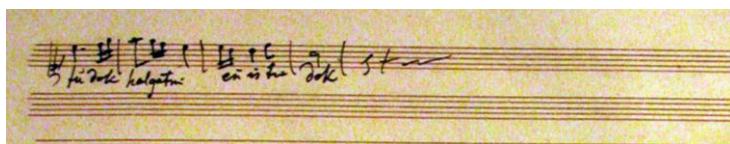
A KOMPOZÍCIÓS FOLYAMAT KEZDETE

K56/a⁴ és K56/b versus AU

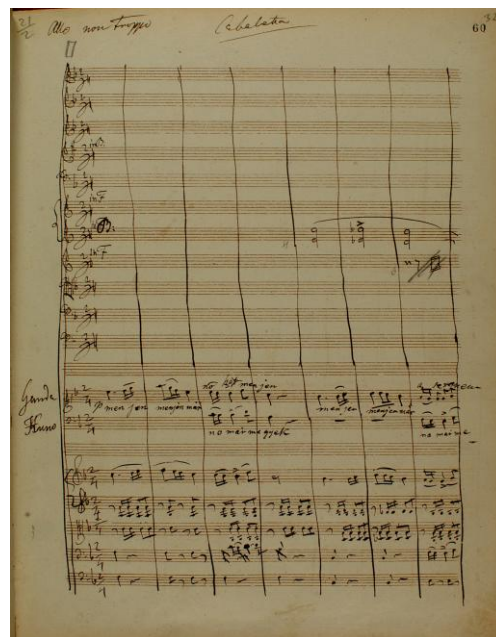
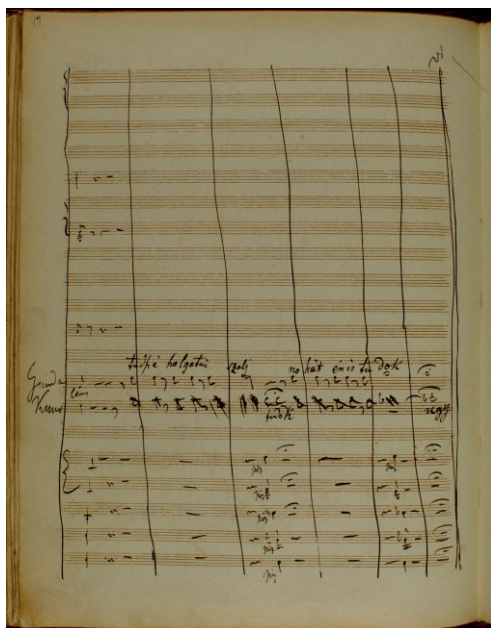
Gunda–Kuno duettjének és Erzsébet áriájának keletkezéséről keveset tudunk biztosan kijelenteni. A szerzői partitúra (AU) írásképe az egyes részek különböző szintű előkészítettségét sugallja, miközben mindkét szám esetében kizárólag olyan kompozíciós dokumentumokkal rendelkezünk, amelyeket mára elveszett vázlatok, fogalmazványok írtak felül. Azon a pár nyilvánvaló tényen túl, minthogy K56/a⁴ és K56/b egyaránt a kompozíciós folyamat kezdetén helyezkedik el, mindkettő alapvetően első lejegyzés, és ebből adódóan K56/b korábbi, mint az Erzsébet-cabaletta K56/c partitúrakezdeménye; továbbá, hogy mind K56/a⁴, mind K56/b korábbi a végső változat hangszerelésénél (AU), minden más csak hipotézisek formájában fogalmazható meg.

K56/a bifólión Erkel az opera számainak sorrendjében haladva dolgozott (vö. fakszimile 189–190. o.). A No. 7-es cantabile kihagyásával, melyet már előre megkomponált (K43) az Erzsébet–Lajos duett bevezető jelenete (K56/a fol. 1^{a-b}) és cabalettája után (K56/a fol. 2^a) a munkát a No. 8-as Gunda–Kuno duettel folytatta a bifólió negyedik oldalán. K56/a⁴ élén négy olyan ütem jelentkezik, melynek szövege („tudok hallgatni, én is tudok”) és dallama egyaránt Gunda és Kuno duettjéből való. A bejegyzés rendeltetése azonban mégsem világos. A négyütemes lapindító „fejléc” ebben a formában a végső változatban nem jön elő, szövegét és dallamát egymástól függetlenül hozza a szerzői partitúra. A szövegsor recitativo

formájában hangzik el az ária Desz-dúros középrészének végszavaként (AU fol. 52^b), miközben a szöveghez tartozó motívum a Cabaletta élén tűnik fel, más verssorra alkalmazva (AU fol. 60^a). Mivel a libretto szerint Gunda és Kuno duettje e végszó után, tehát épp ezen a ponton vált prózáról versre, nem zárható ki, hogy Erkel a duett első szakaszát eredetileg scenaként képzelte el, és szokása szerint ennek megírását a kompozíciós folyamat későbbi fázisára hagyta, a négy ütemet pedig a komponálás előtt álló scena végszavaként jegyezte fel K56/a⁴ élére. Ennek azonban ellentmondani látszik, hogy a négy ütem nem a recitatívók nyelvén beszél, mint ahogy a partitúra változatában teszi. Elevensége, humora, 2/4-es üteme is inkább a cabaletták hangvételéhez közelíti – nem véletlenül került később ez a motívum épp Gunda és Kuno cabalettájának élére, és kapott itt bővebb kifejtést. Lehetséges lenne tehát, hogy a fejléc egy már felvázolt duett-cantabile részleteként, emlékeztetőként került volna K56/a⁴ élére, olyan motívumként, melyhez hangulatában, tematikájában a rákövetkező, komponálás előtt álló vázlatnak kapcsolódnia kell? A duett első felének mindenesetre a szerzői partitúra alapján kellett lennie valamilyen fogalmazványának vagy részletes vázlatának.



K 56/a bifolió negyedik oldalának (K56/a⁴) legfelső sora, autográf vázlat, Gyula, Erkel Múzeum



No. 8 Duetto, autográf partitúra, fol. 52^b és 60^a, Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára

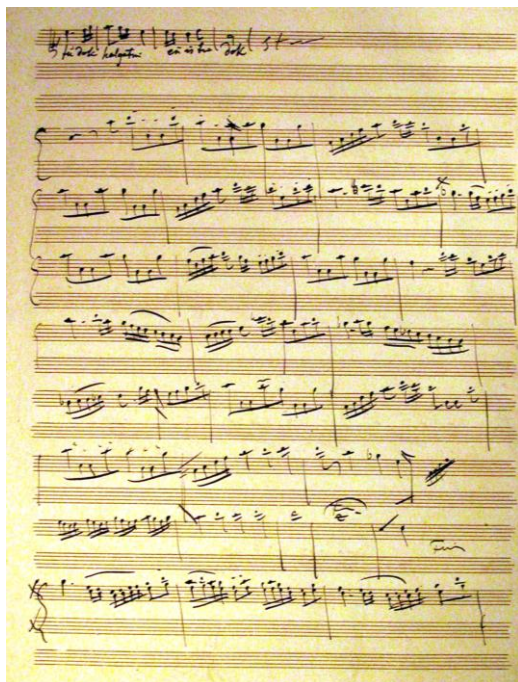
Hogy K56/a⁴ második egységét eredetileg épp e lapteteji bejegyzésben megadott hely folytatásának szánta a komponista, nem magától értődő feltételezés. K56/a⁴ cabaletta/stretta-hangvételű 2/4 és 4/4 között ingadozó, rövid dallamvázlatának anyaga Gunda–Kuno duettjében egyáltalán nem szerepel. Egyes részleteit (1) K56/b bifólión, illetve a (2) szerzői partitúrában: (2a) a *No. 9* Erzsébet cantabiléjában, valamint szinte teljes anyagát az (2b) Erzsébet-ária eredeti (később elvetett) Strettájában és (2c) a végleges változatban is megtartott kódjában látjuk viszont. K56/a⁴ többletütemeit nem számítva az ária partitúra belső eredeti Strettája (2b) lényegében azonos e dallamvázlattal, mindössze két olyan üteme van (a kódára rávezető 93^v–94^v. ü.),¹ amely ebből még hiányzik. Ez sem új anyag, hanem K56/a⁴ vázlat egyik motívumának (γ -motívum, vö. Függelék 6) közeli variánsa. A források stemmája szempontjából nem mellékes, hogy a K56/a⁴-ben nem szereplő motívumváltozat (γ^1) az ária eredeti Strettájában kvázi idézetként hangzik el. Először ugyanis az ária-cantabilében tűnik fel. Így szerepel a partitúrában, de már a maggiore K56/b bifólión található vázlatában is (szerzői partitúra 34–37. ü., K56/b 1^b fólió felső szisztéma, lásd fent fakszimile).

K56/a⁴ 4/4-ben számolt huszonkilenc üteme közül az 1–9. ü. (3²–5¹ ü. variált forma, 9. ü. apró eltéréssel) a 2/4-es eredeti Stretta később húzott 76–92. ütemével azonos; 22–29. üteme, némiképp bővebb, variált alakban K56/b, továbbá a szerzői partitúra Strettájának, illetve későbbi Frissének kódjában szerepel (lásd K56/b kód, és partitúra a végső változatban is megtartott eredeti kód 131–149. ü.). Erzsébet áriájának partitúra belső eredeti Strettájához képest K56/a⁴ tizenkét plussz ütemet tartalmaz. Ezek a vázlat első formarészének variált ismétlését hozzák, valamint egy olyan motívumvariánst (13–15 = 15–17. ü.), amelyet a partitúra Strettája mellőz, és csupán K56/c-ben fordul elő (lásd K56/c végét). (K56/a⁴ és *No. 9* formaképletét lásd a fejezet Függelékében, az ária autográf partitúrájához lásd a 243. o. lévő táblázatot.)

Miután K56/a⁴ önálló gyors tétele a *No. 9*-es ária Cabalettájának eredeti, önálló Strettájában található meg legteljesebb formájában, kézenfekvő lenne, hogy e vázlatot egyszerűen a Stretta első lejegyzéseként regisztráljuk.² Annál is inkább mivel K56/a⁴ egy duetthez egyébként is túlságosan mozgékony, igényes dallamvonalat vázol fel. Mégis mi szól amellett, hogy a kottaoldal fejléce és az alatta szereplő első lejegyzésű dallamvázlat összefügg? Mindenekelőtt a szerző kompozíciós módszere. Eddigi ismereteink alapján Erkelnél nem jellemzőek a memo-vázlatok, különösen az olyanok, amelyek a kontextushoz nem kapcsolódnak. E bifólión az opera számainak sorrendjében haladva dolgozott, logikus

¹ A Stretta húzásakor Erkel e két ütemet is törölte.

² Sziklavári is így jár el, a vázlat szerinte – tartalmának megfelelően – a *No. 9*-es ária strettájába készült: „A »2^{ik} jelenet... « feliratú bifólió 2^b oldala, a legfelső sor kivételével. Dallamvázlatok. Közvetve kiegészítik az előző bifólió [értsd: K56/c, kieg. Sz.K.K.] »Stretta« feliratú kezdeményét. A jelenetet lezáró »Friss«-hez (eredetileg: Stretta) készült, többnyire egy szöveggel felvázolt anyag.” Vö. Sziklavári/ *Erkel-művek*, 55. Nagyjából azonos szöveggel in Sziklavári/ *Erkel Múzeum adatbázis* forrásleírás. NB Sziklavári nem hozza összefüggésbe egymással K56/a és K56/b vázlatokat, sőt K56/b-t első lejegyzésként regisztrálja.



lenne tehát, hogy K56/a⁴ két része összetartozzék. Ez irányba mutat a két zenei anyag közeli hangnemi viszonya (F-dúr és B-dúr),³ a második egység elején a hiányzó cím, partitúrafej és kulcs, valamint maga a librettó: a vázlat karaktere, dallama, ritmikája jól társítható a fejléc mondatát követő nyolcszótagos sorokkal („Ez volt egyszer az ütközet,/ hol egyik fél sem győzhetett” stb., a megfelelő szövegismétlések beiktatásával), míg prozódiailag a Gunda–Kuno duett más szövegrészeire nem alkalmazható, minthogy ezek öt-, hat-, illetve hétszótagos verssorokban vagy prózában íródtak.⁴ A felvonás többi

száma eleve kizárható: a No. 7 kompozíciós dokumentumait ismerjük, a fennmaradó további három szám közül a No. 6 egy kórustabló, a No. 10-es finaléban szintén jelenetek és kórusok váltják egymást, a No. 9-es ária Erzsébet-belépésénél találunk ugyan két nyolcszótagos sort („Szép álmaim távozzatok,/ a fájdalmat nem váltja már/ vigasz, reménysugár”), de ezek tartalma, hangulata idegen a vázlat zenéjétől. Végül K56/a⁴ két bejegyzésének összetartozását látszik igazolni a stemma, K56/a és K56/b források viszonya, valamint No. 9 kompozíciós folyamata is

Eredeti hovatartozása tekintetében **K56/b** bifólió is bizonytalanságban hagy.⁵ A bifólió első szisztémája az Erzsébet-áriát felvezető B-dúr Coro alapmotívumát hozza egy hatütemes, az

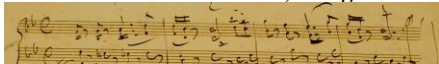
³ Amennyiben a kulcs nélküli dallamvázlatot a lapteteji bejegyzésben megadott szopránkulcsban olvassuk. G-kulcsban Desz-dúrt kapunk, és e megoldással a vázlat összefüggésbe hozható a Desz-dúros Erzsébet-ária partitúrakezdeménnyel vagy a Gundo–Kuno duett későbbi Desz-dúr középrészével. A g-kulcsos olvasat ellen szól azonban, hogy Erkel eddigi ismereteim szerint az énekszólókat rendszeresen c-kulcsban jegyezte le, különösen akkor, ha dallamvázlatot írt. Így például ugyanezen bifólió első oldalának élén a zenekari bevezetés violinoszólama g-kulcsban van lejegyezve, majd ennek folytatásában Erzsébet–Lajos szólamának dallamvázlata c-kulcsokban (szoprán- és tenor-kulcsban). Hasonlóképp járt el a bifólió harmadik oldalán, Erzsébet–Lajos Cabalettájának vázlatában, ahol a nyolcütemes zenekari bevezetés zongoraletétszerűen g- és f-kulcsban, a folytatás két-, illetve énekszólamú dallamvázlata pedig c-kulcsokban szerepel.

⁴ Melyeket Erkel végül mégis ariosóként zenésített meg.

⁵ Értelmezésem több vonatkozásban is ellentmond Sziklavári forrásleírásának: „Vázlatok énekhangra és zongorára. Rendkívül kezdetiek; a matéria legelső, ötletszerű megfogalmazásai. Így például a »Voce« jelzés fölötti kürtmenetes dallam, a kezdő melódika korábbi változatának tűnik (Erzsébet és klarinét — szólamcsereivel). Kóruszólókat még nem tartalmaznak a vázlatok, azonkívül számos későbbi bővülés, átalakítás figyelhető meg ezekhez képest. A »g-dúr« felirathoz tartozó vázlatok (a partitúrában fol. 81^b-től), fokozatosan énekszólamúvá vékonyodnak. Az ezután következő, »tempo di Coro« feliratú szakaszhoz (fol. 83^a) készültek a »Voce« megjelölésű (1^a) oldal tetejének kétsoros szisztémában lejegyzett vázlatai.” [kiemelések: Sz.K.K.] Vö. Sziklavári/Erkel-művek, 54. Hasonlóképp fogalmaz a 2004-es Erkel-adatbázisban is: „A bifólión levő, énekhangra és

artikulációra is kiterjedő zongoraletét formájában (**Co**), ezt a g-moll cantabile első felének dallamvázlata követi (**C1**, **C2**, **C3**), majd a G-dúr maggiore, melynek elején a vázlat újból zongoraletétre vált (**M**), és csupán a kódában egyszerűsödik ismét egyszólamú dallamvázlattá (**Cd**). Mindez mintegy másfél oldalnyi kottaszöveget tesz ki. K56/b bifólió 1^b oldalának fele és a fólió 2^a üresen maradt, a bifólió hátoldalán (2^b) mindössze egy kétsoros partitúrafej szerepel, a klarinét és Erzsébet szólama számára behúзва, kottát azonban ez az oldal már nem tartalmaz. K56/b notációjának eltérései az egyes részletek eltérő előzményeire engednek következtetni: a Coro-ütemek részletgazdagsága alapján egy már meglévő vázlat vagy fogalmazvány létezésére kell gondolnunk, míg a cantabile első, dallamvázlatban szereplő g-moll szakasza első lejegyzés szerű; a maggiore többszólamú zongoraletétje megint csak *Vorlagét* sejtet, míg a kóda notációja, ahol csupán dallamvázlatot írt Erkel újból első lejegyzést sugall.

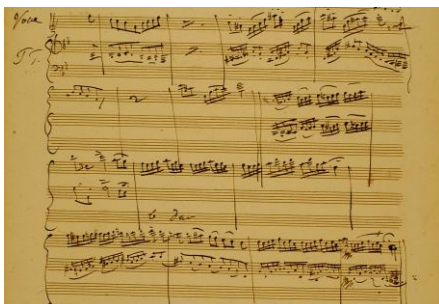
No. 9 Coro ed Aria con coro, autográf vázlat, K56/b, fol. 1^{a-b} (vö. faksimile 191. o.)



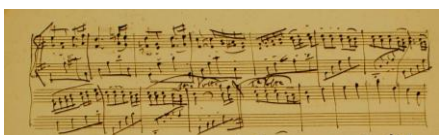
Bevezetés (**Co**), a No. 9 Coro motívumával



No. 9 Aria. A cantabile első részének anyaga (**C1**)



No. 9 Aria. A cantabile első részének anyaga (**C2–3**)



A cantabile maggioréjának anyaga (**M**), K56/a⁴-el közös



Kóda (**Cd**), K56/a⁴-el közös zenei anyag

zongorára, ill. zongorára fogalmazott vázlatok a felvonás 3. jelenetéhez készültek. Rendkívül kezdetiek; a matéria legelső, ötletszerű papírra vetései. [...] A partitúrában ezután következő, »tempo di Coro« feliratú szakaszhoz (fol. 83^a) készültek a fol. 1^a tetejének kétsoros szisztémában lejegyzett vázlatai.”

Összevetve K56/a⁴ és K56/b maggiorejének (lásd vázlat **M**, 5–8. ü. felütéssel⁶ = K56/a⁴ 5–7. ü.) és kódájának közös ütemeit a két forrás viszonya elég egyértelműnek tűnik. Az analóg helyeken K56/b-ben többszólamú, többnyire basszussal is ellátott, és artikulációjában is kidolgozottabb zongoraletétet találunk K56/a⁴ dallamvázlatával szemben, ráadásul K56/b épp a maggiore (**M**) elején vált zongoraletétre, azon a ponton, ahol Erkel a K56/a⁴-el közös anyaghoz nyúl. K56/b zeneileg is fejlettebb szintet képvisel. A maggiore itt a két vázlat közös ütemeinek motívumvariánsával indít, és kódája (**Cd**) is bővebb. Bár kottaképe alapján a kóda első lejegyzésnek tűnik, a források összehasonlításából kiderül, hogy Erkel ezúttal is K56/a⁴-re támaszkodhatott. Utóbbiban a befejezés rövidebb és a lejegyzés javításokat tartalmaz, szemben K56/b-vel, ahol notáció és formálás egyaránt biztosabb kezet mutat. A szerző itt egyszerűen elhanyagolta a konvencionális befejező ütemek kíséretének részletezését. K56/b későbbi eredete, azt hiszem nem kétséges. K56/b és a No. 9-es Erzsébet-



ária végső formája közötti eltérések pedig közvetve K56/a⁴ hovatartozását is eldöntik.

A szerzői partitúrában az ária-cantabilét egy Coro vezeti be (AU 72^a–77^a), a cantabilét (AU 78^a–83^a) pedig Cabaletta követi (AU 84^a–87^a), melyet Erkel Strettával (AU 87^b, 94^{a-b}), majd e Stretta helyett egy magyaros „Friss”-el (AU 90^a–93^b) toldott meg. A végső forma kialakítása során a K56/b-ben még megoldatlan cantabile is módosult. **C1** és **C2** eredetileg azonos motívumot variált, s minthogy **C2** pár ütemes utólagos bővítéskor Erkel ehhez a motívumhoz nyúlt, K56/b befejezetlenül hagyott, két

hangszernek, talán két klarinétnak szánt improvizatív jellegű indítását (**C1**) lecserélte. Mindössze az improvizatív jellegű bevezetés ötletét tartotta meg, melyet szóló klarinéra bízott, és új zenei anyaggal látott el (AU [lásd Függelék 3, formavázlat] 1–7. ü.), a cantabile ellentétes karakterű, tempo által megkülönböztetett első két egységét (AU: 8–19., 20–27. ü.; K56/b: **C2** és **C3**) pedig a záratok ismétlődő, két klarinéttal és hárfával kísért kórus-acclamatióival, egy hatásos, a textúra szintjén jelentkező kontrasztelemmel fogta egybe (AU: 12–13, 18–19 és 22–23, 26–27. ü.).⁷ A cantabile utóbbi, Vivo-szakasza (AU: 20–27. ü., K56/b: **C3**) és a maggiore (AU: 28–37. ü., K56/b: **M**) partitúra beli alakja nagyjából megtartja K56/b variánsát, de a maggiore végét Erkel átalakította. A végleges változatban

⁶ Érdemes megjegyeznünk, hogy itt a metrum 4/4-ről 2/4-re vált.

⁷ A vázlat ének-zongoraletét lejegyzése alapján arra is gondolhatnánk, hogy Erkel talán már ezen a ponton a zenekar további hangszereinek beléptetését tervezte.

kóda helyett a melizmatikus első szakasz rubato-motívumának visszatérésével zárta le a maggiorét (NB: az eredeti kóda motívikája sem áll ettől távol), a formát tehát lekerekítette, majd a Coro 24–29. ütemének felidézésével (*tempo di mezzo*) vezetett rá a Strettában kulmináló Cabalettára. K56/b kódjának (Cd) bővebb változata a teljes No. 9 végére került (AU: 131–155. ü.). A Coro-betét a vázlat élén található hat ütemmel rokon – ezzel azonban nem teljesen azonos. A vázlat beli Coro-szakasz (Co), bár kiérleltnek tűnik, a darab végső változatában nem kapott helyet. K56/b megformálása, valamint többek között az a mód, ahogyan Erkel a vázlat anyagán tovább dolgozott – különösen, ahogyan ennek kódját a No. 9 végső változatának befejezésébe átemelte –, mind azt sugallja, hogy a felvázolt alakot önmagában zártnak érezte, nem kívánta folytatni, cabalettával és strettával való kiegészítését ekkor még nem tervezte.⁸ Márpedig, ha elfogadjuk, hogy K56/a⁴ korábbi mint K56/b vázlat, akkor ez egyben azt is jelenti, hogy K56/a⁴ – Erzsébet No. 9-es áriájának eredeti Strettájával való szinte teljes azonossága ellenére – nem készülhetett máshova mint Gunda és Kuno No. 8-as duettjébe. Amennyiben jól olvassuk a vázlatvégi szerzői *Fine*-bejegyzést, valószínűleg ennek cabalettáját kiváltó befejezése, duett-strettája lett volna eredetileg.

No. 9 Aria (1–5. ü.), AU, fol. 78^aNo. 9 Aria (8–11. ü.), AU fol. 79^aNo. 9 Aria (17–20. ü.), fol. 80^aNo. 9 Aria (21–24. ü.), fol. 80^b

⁸ Erre látszik utalni a K56a⁴ 2^b oldalán lévő partitúra fej is a cl-Erzsébet szólamával, melyet minden bizonnyal egy fogalmazvány elkezdése céljából húzhatott be. A vázlatírást követően tehát elsősorban a már meglévő forma kidolgozása, és nem ennek kibővítése foglalkoztatta Erkelt.

No. 9 Aria (25–27^b. ü.), fol. 81^aNo. 9 Aria (28–32. ü.), fol. 81^b

Most pedig térjünk vissza **K56/b eredeti rendeltetésének** kérdéséhez. A másfél oldalas kotta, még ha némiképp embrionális formában is, a No. 9 cantabiléját hozza. A bevezető Corót a hatütemes, jól kidolgozott (újból csak egy) fejléc képviseli; ennek folytatása a No. 9 cantabiléját nagyjából tartalmazó vázlat, amelynek kódája később az Erzsébet-cabaletta strettájának végére került. K56/b eredeti hovatartozása tehát – akárcsak K56/a⁴ esetében – első ránézésre egyértelműnek hat. Ennek ellenére nehéz elfogadni. Lehetséges lenne, hogy bármekkora időkrízisben Erkel mindössze egy kis ariosót szánt volna Erzsébetnek, és ne akart volna az eseményhez, a császárnét megtestesítő hősnőhöz és Hollósy Kornéliához, az abszolút operai primadonnához méltóbb áriát komponálni, sőt hogy enélkül hagyta volna magát a darabot is? Operai szerep és helyzet egyaránt disszonál a világosnak tűnő attribúcióval. Erzsébet áriája az opera egyetlen szólóének-száma, és ezt Erkel a No. 9 tervezése idején már tudhatta. Bár a librettó teljesen nem zárta ki, az első, illetve a harmadik felvonáshoz a Dopplerek nem készültek áriákkal. Az elsőhöz Doppler Ferenc két duettet, egy kvartettet, kart és együttest komponált; a harmadikban, Doppler Károlynál indulók, kórusok és egy nagy zárójelenet váltják egymást. Márpedig egy egész estés operában legalább egy komoly szólószámnak el kell hangoznia, a címszereplőnek/primadonnának kijár legalább egy nagyária. A librettóban a No. 9-nek megfelelő helyen ehhez elegendő szöveg állt rendelkezésre, és a verssorok metrumváltása (egy 8–8–6-os versszak után, négy hétszótagos sor következik) azt is elárulja, hogy maga Czanyuga is cabalettás nagyáriához kívánt

alapanyagot biztosítani. Vissza akart volna ebből Erkel bármennyit is venni? Véleményem szerint semmiképp. Nincs okunk azt feltételezni, hogy meg akarta volna spórolni a Czanyuga librettója által előírt nagyáriát. Épp ellenkezőleg. Bizonyára szándékában állhatott ennek megírása. De a K56/b vázlat készítésekor valószínűleg még nem ez foglalkoztatta. Véleményem szerint a K56/b bifólión található vázlatot, valamint ennek kidolgozott, meghangszerelt formáját, amely az autográf partitúrában a No. 9 cantabiléjaként kapott helyet, eredetileg nem Erzsébet áriájaként, hanem a No. 6-os kórustablóba szánt cavatinaként/ariosóként vetette papírra. Majd e talán túl jól sikerült, talán túl eredeti ariosót csak a hangszerelést követően ültette át a címszereplő nagyáriájába.⁹ Lássuk közelebbről e feltételezést.



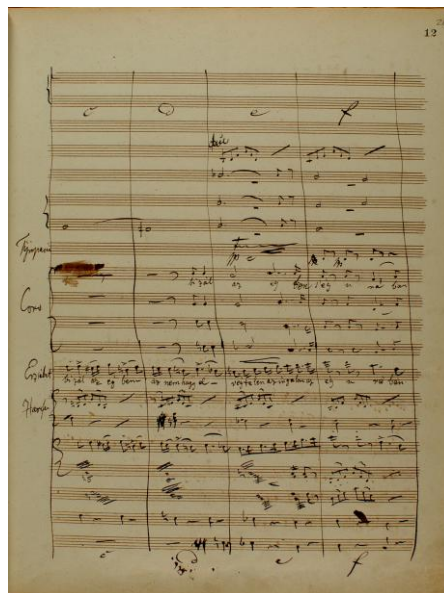
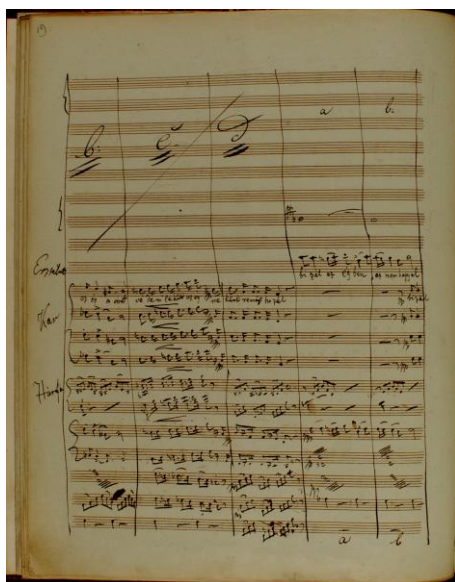
Erzsébet a No. 6-os kórustabló második darabját bevezető, hárfaszólós Allegro hangjaira sétál be a 2. felvonás színpadára (lásd balra fakszimile),¹⁰ majd elénekli, a koldusok dicsőítő Andante religioso kórusába illesztett, 20-ütemes ariosóját (lásd alább fakszimile). A librettó mindössze 3 verssornyi szöveget biztosít számára, mely e húsz ütem alatt el is hangzik. Dramaturgiailag nem túl szerencsés, hogy nem kapott itt nagyobb teret. Ez az első olyan helyzet, amikor szólistaként is felléphetne, az első felvonásban mindvégig Gunda, illetve Lajos és Kuno társaságában van színen. Ha máshonnan nem,

a *Bátori Mária* és a *Hunyadi László* alapján is tudhatta volna Czanyuga, hogy a szituáció *Coro ed Aria con coro* típusú számot követel. A szövegkönyv itt teljesen Erkel első két operájára rímel, melyekben mindkétszer női kar, majd női karba ágyazott szopránária indítja a második felvonást. A librettista azonban ezt a számtípust a No. 9 számára tartogatta, a második felvonás kezdetét kizárólag a kórusoknak tartotta fenn. Elég tévesen. Nemcsak dramaturgiai okokból, vagy a címszereplő primadonna kedvéért lett volna szükség az Erzsébet–Lajos duett előtt, legalább egy rövid cavatina beiktatására, hanem azért is, hogy a

⁹ Az Erzsébet-cantabile az opera egyik sajátos, talán legjobban sikerült pillanata. Erkel itt valami különös akart. A közös formai megoldásokon túl, talán nem túlzás e cantabiléből ugyanazt az igényt kihallani, mint ami a zeneszerzőt a Tisza parti-jelenet komponálásakor vezette. Hasonló jellegű, improvizatív klarinét-szólós indítást egyébként már korábban is hallott tőle a Nemzeti Színház közönsége. Ráadásul egy népszínműben. Az 1845-ös *Debreceni rüpek* egyik népies dal megzenésítésében élt e megoldással (No. 7, „Kinek lova nincsen”). Hozzá kell tennünk, hogy a szőlőklarinét ütemeket később húzta (húzni kényszerült?), amikor az egy előadást megért darab e számát egy évvel később az *Egy szekrény rejtelmébe* (No. 9) átemelte.

¹⁰ Valószínűleg nem véletlen a hangszerválasztás, itt ugyanis épp a lantósként megismert Lajos jár hősnőnk fejében. E megoldás párjával találkozunk az Erzsébet–Lajos duett elején, ahol a domboldalon lefelé tartó Lajos jövetelét ereszkedő vonóstremolók illusztrálják.

túl nagyra duzzasztott, négy karból álló kórustabló monotóniája valamelyest megtöri. Nem így történt. A darab végső formájában Czanyuga koncepciója érvényesült. Talán túlságosan is. A kórustabló második egységének tulajdonképpen kar része formailag ugyan Erzsébet belépése előtt lezárul (a szintén 20-ütemes forma *aba* szerkezetű), de Erzsébet zenei anyaga nem önállósul: mind hangulatában, mind motivikájában szorosan kötődik a megelőző karrészhez, és a hősnővel együtt szinte mindvégig énekelnek a koldusok is. A 20-ütemes ariosót Erkel a notáció szintjén sem választotta le.¹¹ Miért is tette volna? Ellentmond ennek a formarész rövidsége és szerves kötődése, beágyazottsága; ugyanakkor egységgé formálhatta az Andante religioso kart és a rákövetkező, kórossal kísért ariosót azonos dramaturgiai, zenei funkciójuk is. A hősnő cavatinájának kellene e kettős felvezetés után elhangoznia, a kórustabló második része véleményem szerint egyértelműen ezt készíti elő. Nagyon valószínű, hogy Erkel eredeti terve szerint ez is következett volna. Feltehetőleg épp ezért nem zenésítette meg szólószámként Erzsébet librettó belüli néhány sorát, és talán emiatt kapott már a vázlatban ez a szólószám kicsiben egy cantabile–cabalettára asszociáló, lassú–gyors, moll–dúr, improvizatív–pregnans ritmusos formát. A döntés, melynek eredményeképpen a *No. 6* kórustablóba tervezett eredeti cavatinából végül a *No. 9 Aria* cantabiléja lett minden bizonnyal a szoros határidővel is összefüggött. A szálak elvarrására sem maradt ugyanis idő. A zenei anyag néhány ellentmondásos eleme legalábbis kifejezetten erre látszik utalni.



No. 6 Andante religioso. Erzsébet belépése, autográf partitúra, fol. 11^b–12^a

¹¹ A kar motívumainak variánsaként, Erzsébet dallamában itt Melinda „Ölj meg engemet Bánk” áriájának motívuma tűnik fel közeli variánsban.

Erkelnél máskor is előfordult, hogy az énekszólam szövegét utólag másolta be a partitúrába, a komponálás során ettől némiképp eltávolodott, és emiatt a dallam előre bejegyzett artikulációja szembement a verssorok prozódijával. Elgondolkodtató azonban, hogy az Erzsébet-cantabiléban e jelenség a megszokottnál is erőteljesebben van jelen. Továbbá feltűnő, hogy a szerzői partitúra elemzésénél már jelzett kórus-acclamatiók sorai („Jóltevőnk, őrangyalunk”, „Jóltevőnk, angyalunk”) a librettó No. 9-nek megfelelő helyén teljességgel hiányoznak, míg előfordulnak a No. 6-os kórustablóban, ezen belül pedig épp az Andante religioso kar bevezető Allegrójában (szövege a „Jóltevőnk, őrangyalunk” ismétléseiből áll), illetve magában a religioso-karban („Általunk megáldva légy, őrangyalunk, védeni leküld az ég, s enyhül bajunk, őrangyalunk, őrangyalunk, sorsunkon segíteni fogsz te, ah!”). Ez a szövegrész, melyet a No. 6-ban a koldusok énekelnek, idegenül cseng a No. 9-es szám udvari népének szájából, ráadásul a teljes udvar ekkor nem is lehetne színpadon. A szöveggönyv és a szöveggönyvvel megegyező, bemutatóra készült cenzori példány a No. 9-ben kizárólag a szerelméről lemondani készülő Erzsébet és az őt biztató, vigasztaló udvarhölgyek jelenlétét írja elő – Erzsébet nem beszélhet nyíltan szerelméről férfiak jelenlétében. A színpadi helyzet szempontjából tehát igencsak problematikus, hogy Erkel kórus-acclamatiói vegyeskart tesznek szükségessé. A dramaturgiai szempontból zavarossá vált helyzeten nem sokat segít, de jelzésértékű, hogy egyetlen helyen Erkel belejavított a kórus-acclamatiók szövegébe – a „Jóltevőnk, őrangyalunk” ossiájaként a „mért búsul őrangyalunk” sort jegyezte be –, melyet így legalább megpróbált a megelőző Coro szövegéhez némiképp közelíteni (lásd a No. 9 Coro indítását: „Mért borong az úrnő angyalarca?”). A teljes szám, illetve a felvonás alkotói folyamatának kérdésébe csúszunk bele, amikor megjegyezzük, hogy a keletkezéstörténet e feltételezett fordulata eredményezhette, hogy ezek után, a librettó ellenében Erkel az Erzsébet-cantabile bevezetésében is négyszólamú kórust szerepeltet (e kar-szám részleteit *tempo di mezzó*ként a Cabaletta elé, később mögé is beékelte), és vegyeskart szólaltat meg az áriát lezáró Frissben is.

A K56/b bifólió élén található 4+2 ütemes Coro-fejléc szintén vegyeskart sugall. A jól kidolgozott, artikulációval is ellátott kotta – az 1–2. ütem ismétlésének jelzése alapján – valószínűleg egy 8-ütemes periódus helyén áll. Nem tudhatjuk biztosan mi lehetett Erkel célja e rövid fejléccel. Az érvek, feltételezések azonban inkább No. 9 ellen, mint mellett szólnak. Memo-vázlatok, mint mondtuk Erkelnél ritkán fordulnak elő, nem jellemzőek, ráadásul a lejegyzés zárt formát jelez. A notáció kidolgozottsága előképre vall, de ez nem lehetett a No. 9-es Coro hangszereléshez használt valamilyen mára elveszett folyamatvázlat/-

fogalmazvány, mivel a No. 9 végleges verziójában a fejléc változata nem fordul elő.¹² Feltűnő továbbá, hogy a fejléc kezdőmotívuma a *Hymnus*zéval rokon, amely a szerzői partitúra autográf utasításának megfelelően – talán Erkel ötlete nyomán (a librettó ezt nem tartalmazta) –, épp a No. 6 zárásaként hangzott el, orgonakísérettel a kulisszák mögül.¹³ Nem utolsó sorban pedig a librettó sem engedte volna meg, hogy a No. 9-es kórust egy 8-ütemes bevezetés váltsa ki. Ezen a helyen Czanyuga 10-verssornyi szöveget adott a kórusnak, amelyet Erkel ugyan nem vett át szolgálai, de feltehetőleg már eleve maga is úgy gondolta, hogy ez dramaturgiailag nem tartozik az elhagyható szövegekönyv-részletek közé.

A hangnemválasztás a kompozíciós folyamat szempontjából nem releváns. A No. 6 és No. 9 vonatkozásában a K56/b-ben felvázolt anyag csereszabatos. Mindkét helyen elképzelhető egy B-dúr Coro-belépés és ezt követő g-moll/G-dúr cavatina vagy arioso. Nem szabad továbbá megtévevsszen minket az Erzsébet-cavatina/cantabile és a No. 9-es Coro közötti motivikai kapcsolat sem, annak ellenére, hogy ez túlmegy az egyszerű motívumrokonságon: az autográf partitúra *No. 9 Coro* 42. üteme és a No. 9-es Erzsébet-cantabile 22. üteme azonos hangmagasságon hozza ugyanazt a zárlati dallamképletet, amely ráadásul a K56/b vázlat C2-es szakaszának végén is megtalálható. Minden bizonnyal nem véletlenről van szó, mégis azt gondolom, hogy ez a párhuzam nem dönti el az elsőbbség kérdését.

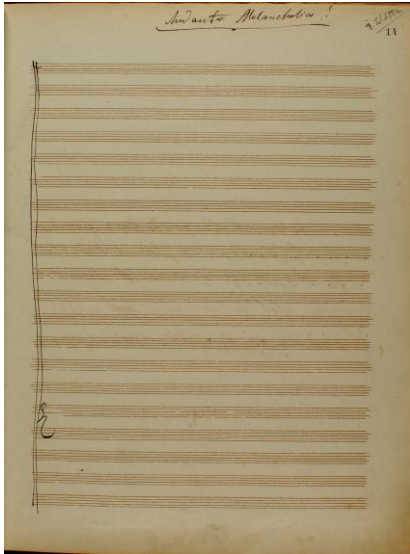
A No. 6-os attribúció mellett további érvek is szólnak. A felvonást bevezető három kórus és a No. 9-es cantabile hangszereléséhez Erkel egyaránt önálló kottaüzeteket állított be. A három kórus között, de az Erzsébet-cantabile előtt is üres partitúraoldalak maradtak a vezérkönyvben,¹⁴ a kórusok oldalait utólag egybeszámolták, de a vezérkönyv második faszcikulusát maga Erkel látta el bifóliószámozással, amely épp a No. 9-es cantabilénál szakad félbe. A kézirat szerkezete alapján tehát az Erzsébet-cantabile akár a No. 6-os Andante religioso kar után is következhetett volna.¹⁵ – Hogy ez mennyire így volt, erre a religioso-kar utáni üres oldalon (AU fol. 14^a) található autográf tempo-bejegyzés további bizonyítékul szolgál. Itt ugyanis egy megkezdett partitúrafejlől, kvázi címként a No. 9-es cantabile, cseppet sem konvencionális, felkiáltójellel ellátott tempójelzésével/

¹² A No. 9-es Corónak természetesen volt valamilyen *Vorlagéja*, erre utal az autográf egyik javítása is: a szerzői partitúra karszólamainak bejegyzésekor a 30. ütembe Erkel először tévedésből mind a négy szólamba a 38. ütemet írta ki a feltételezett *Vorlagéból*, majd a hibát helyben javította (húzza az ütemet, és azonnal bemásolta a helyes folytatást). A tévedés abból adódott, hogy itt egyből a formarész variált zárlatára ugrott rá. Vö. jelen fejezet Függelék: formaképlet *c* és *c^v*. Azonban, ha a hangszerelés *Vorlagéja* nagyon részletes lett volna, Erkel e kar hangszerelését is kisegítőjére bízhatta volna. De ezt nem tette meg.

¹³ A *Hymnus* előadásáról lásd IV.2.2.1 és IV.2.2.2. fejezet.

¹⁴ Jóllehet utólag ezeket egybeszámolták. A *Koldusok karának* harmadik bifólióján az utolsó három oldal (5^b–6^b) üresen maradt; az Allegro bevezetés és az Andante religioso kar folytatja egymást, összesen négy bifóliót foglal el, de az utolsó két oldal itt is szabad; a *Harangkar* két bifólió terjedelmű, és ezt is két üres oldal követi a partitúrában. A negyedik, a *Hymnus*, mint láttuk csak szerzői utalásként jelentkezik a szerzői partitúrában.

¹⁵ Az autográf szerkezetéről lásd alább 243. o.



címbejegyzésével találkozunk: „Andante melancholico!”. Ez az utasítás az Erzsébet-cantabile oldalán (AU fol. 78^a, vö. fakszimile, 230. o.), a cím helyén, kvázi második tempójelzésként jelenik meg (az érvényben hagyott eredeti utasítás: „Tempo rubato”).¹⁶ Talán nem tévedünk, ha azt gondoljuk, hogy Erkel e számunkra rejtélyes utalással jelezte kiegészítője és saját maga számára is, az ekkor még napirenden lévő, a No. 6-ba illeszkedő Erzsébet-cavatina/cantabile helyét. Hogy e cavatináról milyen későn mondott le, erre bizonyíték a banda partitúrájához készült segédlet, amely a No. 10 Fináléig sorolja fel a második felvonás számait,¹⁷ közöttük a No. 6-ba tervezett áriát: „Zweiten Akt Faengt an mit Chor No. 6 Koldusok kara /folgt eine Arie mit Chor, Glocken Chor, - in den Coulissen die Ungarisch Hymn[e?] von Kölcsei (:Isten áld meg a magyart:)” (vö. fakszimile, 167. o.). Nem valószínű, hogy Erzsébet kórus által kísért 20-ütemes ariosója alapján nevezte volna át a forrás összeállítója a religioso-kart áriává. Inkább arról lehet szó, hogy a felvonás szerkezetéről olyan leírást kapott, amelyben – a komponálás e késői szakaszában is – ekkor még szerepelt a tervezett ária, annak ellenére, hogy az Erzsébet-cavatina áthelyezésére ekkor már sor került.¹⁸ Lehetséges, hogy Erkel még ekkor sem mondott le a No. 6 szoprán-áriával való kiegészítéséről.

Fontos egy további lehetőséget is megemlítenünk. A szerzői partitúrában a kórustabló elemei közül kizárólag az Erzsébet rövid cavatinájával fűszerezett második religioso-kart felvezető szólóhárfás Allegrót írta teljes egészében Erkel (AU fol. 7^a–9^a sic!, lásd fakszimile 232. o.), és ennek első partitúraoldalán, szintén autográf bejegyzésként, cím helyett „1ső jelenet” szerepel. (A három kórus hangszerelése Doppler kézírása.) Mindezek alapján felmerülhet, hogy a komponista változtatni próbált a szövegkönyvön, és ezzel indította volna a felvonást – mellőzve tehát a *Koldusok karát*. Teljességgel nem zárható ki, hogy e kórus hangszerelésekor, melyet mint láttuk itt maga végzett, ez volt a szándéka. A *Koldusok karának* 5 sora tartalmilag nem hiányzott volna, a koldusok Andante religioso kara és Erzsébet ariosója együtt elégséges lenne a színpadi szituáció felállításához. Érdemes azonban figyelembe vennünk, hogy Erkel az ilyen típusú improvizatív jellegű számokat mindig maga véglegesítette, ezeknek valószínűleg nem is volt használható, átadható *Vorlage*je, és a hárfaszólamok megírását is rendszerint maga vállalta. Ezért írta be a No. 6 Allegrójának folytatásában, a religioso-kar partitúrájába a kórus mellett már eleve a hárfát is az előkészített, majd hangszerelésre átadott

¹⁶ Feltűnő az itt is szereplő felkiáltójel, valamint egy apró javítás, melyek alapján arra is következtethetünk, hogy talán a No. 6 üres oldalának bejegyzése lehetett a korábbi. Erkel eredetileg a partitúra-címben is ch-val akarta leírni az utasítást, de még írás közben meggondolta magát, így lett itt „Andante Melancholico!”.

¹⁷ A segédlet teljes szövegét lásd a NSZ források leírásánál, 167. o.

¹⁸ Lásd a No. 9 leírását: „Coro – Clarinet un[d] Sopr: Concert Arie & Coro”, mely nem vonatkozhat másra, mint a szám *Coro ed Aria con coro*-ként kidolgozott változatára. Figyelemre méltó továbbá, ahogyan a felsorolás megkülönbözteti az Ariát (No. 6) és a Concert-áriát (No 9).

partitúrába.¹⁹ Végül pedig: a hárfás Allegro elején a komponista nem jelzi, hogy felvonáskezdésről van szó, míg a *Koldusok karának* élén ezt megteszi: „2^{ik} Felvonás / 1^{ső} Jelenet”.²⁰ Mindent egybevetve tehát kevésbé valószínű, hogy valaha is megpróbálkozott volna a felvonást indító *Koldusok karának* elhagyásával.

A SZERZŐI PARTITÚRA ÍRÁSKÉPE

A fennmaradt és egyértelműen hiányzó vázlatok, fogalmazványok bonyolult kompozíciós folyamatot sejtetnek, amely a hangszerelésnek helyet adó vezérkönyv munkálatai közben sem szakadt félbe. Néhány érdemi döntésre ekkor került sor. Mindeközben pedig, amint a szerzői partitúra vegyes írásképe is mutatja, már a közös munka is elkezdődött. Részenként változó mértékben a hangszerelést ezúttal is Doppler Ferencre bízta Erkel. Ennél többet azonban feltehetőleg nem kért tőle.²¹

A No. 8-as Gunda–Kuno-duett bevezetésének hangszerelését Erkel maga indította el (AU 44^a–45^a), de a cantabile főrész oldalain (AU 45^b–59^b) már csupán Gunda és Kuno, részben a vl I és a vlc–cb, valamint néhány helyen pár további hangszer szólama származik tőle. A rákövetkező néhány ütemes recitativo kísérete (vonósok: AU 52^b) szokásos módon újból szerzői bejegyzés, a cantabile Desz-dúros cabaletta hangvételi szakaszában viszont két ütem kivételével az énekszólam mellett megint csak mindössze a vl I (AU 55^a–55^b), valamint a vlc és cb (AU 53^a–55^b) a sajátja. A come sopra előtti oldalon autográf csaknem a teljes zenekari letét (AU 55^b), akárcsak a come sopra megoldásaként kiírt ének- és violino primo szólam (AU 56^a–57^b), valamint a duett-cabaletta előtti átvezető Allegretto első oldalán az ének mellett a vl I–II indítása, a fg és cor (AU 58^a; a folytatásban AU 58^b azonban már nem), a cabalettára rávezető trombita-szignál és a hozzátartozó színpadi utasítás (AU 59^{a–b}).²² Gunda és Kuno cabalettáját (AU 60^a–71^b) és a No. 9-es áriát megelőző kórust (AU 72^a–77^a) szintén alaposabban előkészítette Erkel. Előbbiben a két szólóéneket és a vonóskart, utóbbiban a kar és vonósok mellett a szám elején (AU 72^a) a fl, picc, ob, fg, néhány oldallal később (AU 73^b–74^a) a fg és cor 3–4 származik tőle. A vezérkönyv megoldatlanul hagyott helyeit: a Gunda-Kuno duett cantabiléjának hiányzó vonósszólamait és fúvóskarát, az Allegretto csaknem teljes hangszerelését, a No. 8 Cabalettájában és a No. 9 bevezető Corójában pedig a fúvósokat Doppler Ferenc vezette be.²³

¹⁹ Doppler javítása tehát a kar első oldalán (AU 10^a) nem abból fakad, hogy itt hiányzott ekkor még a hárfá; a kar második oldalán maga is a hárfával együtt mozgó, colla parte klarinétot ír.

²⁰ A *Bátori Mária* és a *Hunyadi László* autográf vezérkönyveiben is a kezdő kottaoldalon címben jelzi mindannyiszor a 2–4. felvonást.

²¹ Ez ugyanis a kottakép alapján nem evidens. Somfai László épp emiatt, jogosan, Doppler szerepét jelentősebbnek gondolta.

²² Somfai ezeknek az oldalaknak az írásrétegeit nem ismerteti részletesen: „3. jelenet. Gunda–Kuno kettőse. Az ének-sz. végig E. F.-tól, a hangszerelés közös munka. (A két hegedű-sz. java Erkeltől.)” Vö. Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 114.

²³ Somfai forráselemzése *No. 8 Cabaletta* és *No. 9 Coro* esetében néhol a fentieknek ellentmond: „Az ezt követő

A szerzői kézirat második faszcikulusának a No. 7 elején elindított eredeti bifóliószámozása (1/2-től a 30/2-es bifólióig²⁴ = AU 20^a–77^b) No. 9 Coro-val megszakad, a szám folytatását Erkel egy önálló kéziratkötegbe jegyezte le, és a számozást ennek megfelelően újraindította (bifólió 1–6 = AU 78^a–96^a, az AU 90^a–93^b kihagyásával²⁵). A helyzet a munkamegosztás terén beállt változásra hívja fel a figyelmet. Minthogy Doppler feltehetően az előző faszcikulus anyagának – No. 7 *Duetto*, No. 8 *Duetto* és a No. 9-et bevezető *Coro* – kidolgozásával volt elfoglalva (írása AU 25^a–33^a, 38^a–77^a oldalain fordul elő), Erkel egyszemélyben vállalta a No. 9-es Erzsébet-ária cantabilejének (az eredeti No. 6-os Erzsébet-arioso, AU 78^a–83^a), a tempo di mezzóként (AU 83^{a-b}) felidézett Coro-részlet, a No. 9-et lezáró eredeti *Stretta* (AU 87^b, 94^{a-b}) és a *Strettát* leváltó utólagos, magyaros „Friss” (AU 90^a–93^b), valamint a No. 10 *Finale* elejének (AU 97^a–110^b) végső formába öntését. Doppler Ferenc kézírása a felvonás hátralevő részének oldalain a No. 9 Cabalettájában (AU 84^a–87^a [kivéve utólagos 86^b]) és – a *Strettát*/Frisset kihagyva ennek – kódájában (AU 94^b–96^a), továbbá No. 10 és egyben a felvonás zárójelenetében (AU 111^a–127^b, *Nachtrag* 128^a–136^b) fordul elő. A No. 10-ben a fúvóskar, a No. 9-es Cabalettában és kódában a teljes zenekari letét szerepel az ő kézírásával. Utóbbiak szerzői partitúrájába Erkel kizárólag az énekszólamo/violino primót és a kart, a Cabalettában elszórva egy-két további hangszer belépését jegyezte be.²⁶

A kottaképet bonyolítja, hogy Doppler hangszerelésének apró revíziói mellett – a No. 8-as duett Piú mossójában (AU 50^b–52^a) cor 1–4, ugyanitt utólagos tempóváltások és timpani, a Cabalettában több helyen szintén utólagos timpani szólam – néhány helyen Erkel saját eredeti elképzelését is a hangszerelés fázisában módosította. A legfontosabb ezek közül a No. 9 Cabalettáját érintette (lásd alább fakszimilék). Azontúl, hogy betétlapon oldotta meg az énekszólam első periódusának *prima*- és *seconda*-váltás utólagos ismétlését (AU 86^b),²⁷

Cabalettát láthatólag nagy kedvvel csinálja Erkel, itt csupán a fúvós-szólamokat bízta Dopplerre. [...] No. 9 (Kar: „Miért borong az urnó ...”) A kóruszólamok, a vonósok zöme és a fúvósok első ütemei E. F.-től, a részletes kidolgozás Doppler munkája. (Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ezúttal Doppler a kelteténél jobban elvágta a hangzást).” Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 114.

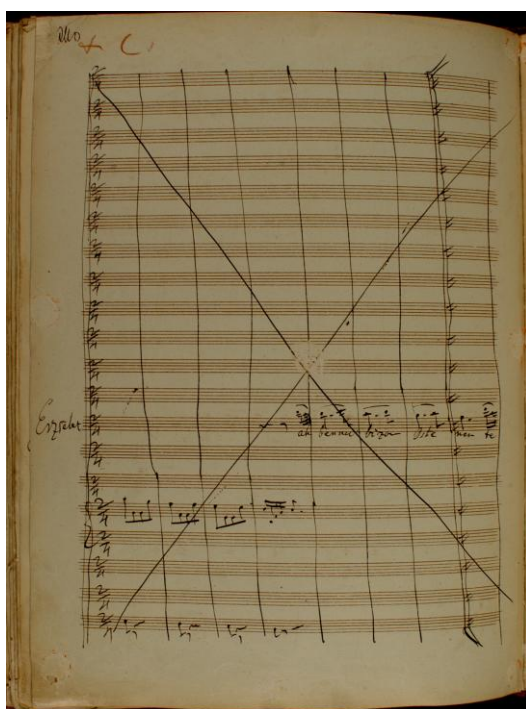
²⁴ Az első szám a bifóliót, a 2-es szám a köteget jelzi. A 30. bifólió utolsó oldala üres (AU 77^b).

²⁵ A bifóliók számozására a későbbi *Friss* oldalainak (AU 90^a–93^b) beiktatása, és a Cabaletta hangszerelésre való átadása előtt került sor. Vö. Táblázat 243. o. A nemzeti színházi bemutatóra készült szólamfüzetekben ezek már mind folyamatosan jelntkeznek az alaprétégben, kivéve a Coro másodszori felidézését a Friss előtt, amit azonban szontén az alarétég kopistája pótolta a szólamfüzetekben. A No. 10 *Finale* oldalait idegen kéz számozta be.

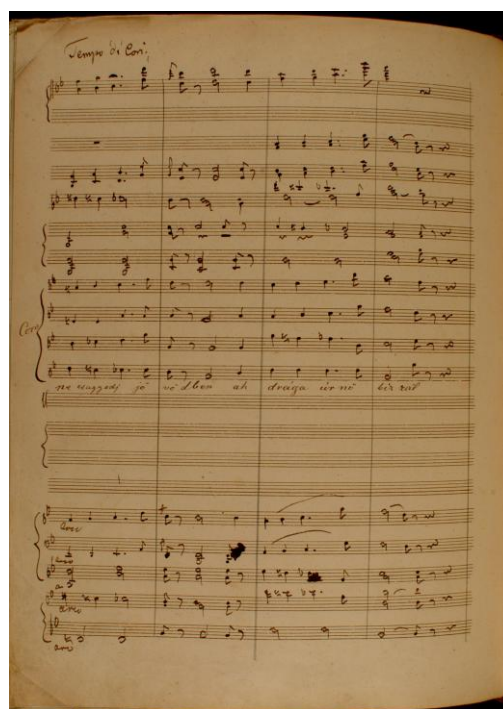
²⁶ Somfai a No. 9 *Cabaletta* és No. 10 zárószakaszának leírása némiképp eltérő (pld. nem jelzi, hogy az eredeti *Stretta*, ill. a Friss oldalai autográfok stb.): „A B-dur *Cabaletta* („Égből szálljon hozzám ...”) instrumentációja ismét jórészt Doppler munkája. (A „Friss”-felírású zárószakaszt megelőző 8-ütemes betoldás másoló írása.) [...] *Zárójelenet* (autogr. fol. 111a-) Az összes énekszólam és a vonósok zöme; E. F., a fúvósok többsége: Doppler. Az alkalom-kívánta pompás, látványos és zeneileg hatásos finálé muzsikájának lényege Erkel alkotása; Doppler ezúttal valóban csak a »mesterember«, aki idő híján segít a töltőszólamok kialakításában. (Jellemző módon még a »Nachtrag«-ként külön kiírt [a partitúra szisztémába be nem fért] pótszólamok közül is a hárfát maga E. F. írja. Lásd fol. 128a.” Somfai/ *Erkel-kéziratok*, 114–115.

²⁷ A szólamfüzetekben alaprétégben AU betétlapon pótolta autográf javítása szerint. A hely nincs igazán megoldva. A bevezetés megismételt, gazdagon hangszerelt első két ütemét prima voltaként jegyezte be, amely

hangszereléskor vetette el véglegesen a Cabaletta eredeti Strettáját, azután, hogy behúzta a nagyzenekari partitúrafejet, és bevezette a violino primo vagy Erzsébet szolamát, valamint az első ütemekben a contrabasso néhány hangját. A Strettát ezt követően, utólag befűzött lapokon a már említett magyaros „Friss”-el helyettesítette.²⁸ Később az új Friss elé is bekerült a Cabalettát felvezető Coro-idézet – a felvonáson belül egyébként egyedülálló módon egy mindeddig azonosítatlan közreműködő kézírásában és láthatóan későbbi papíron. (AU 88^b–89^b). Miután Doppler írása kizárólag a Cabaletta és – a Frisset átugorva – a befejező kóda oldalain fordul elő, feltételezhető, erre utalnak AU írásrétegei és szerzői javításai is (pld. a 94^b oldal húzása), hogy a Friss már létezett, sőt hangszerelése is valószínűleg készen állt, amikor Erkel a Cabaletta előkészített, többnyire szólóének-, illetve karszólamokat tartalmazó partitúráját Dopplernek átadta.



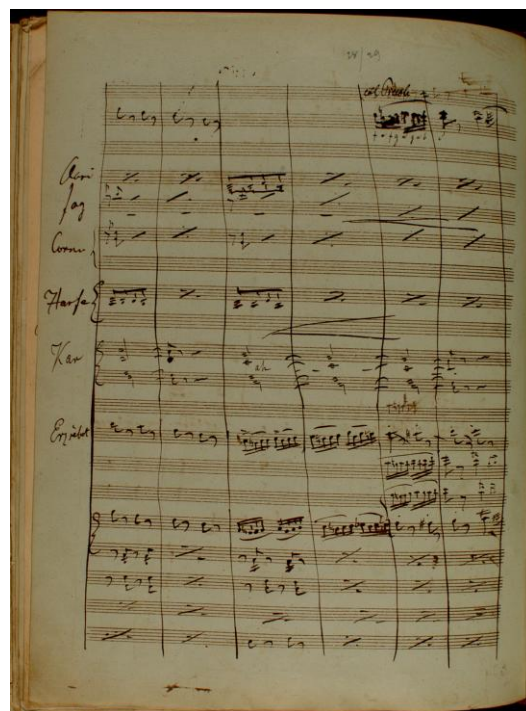
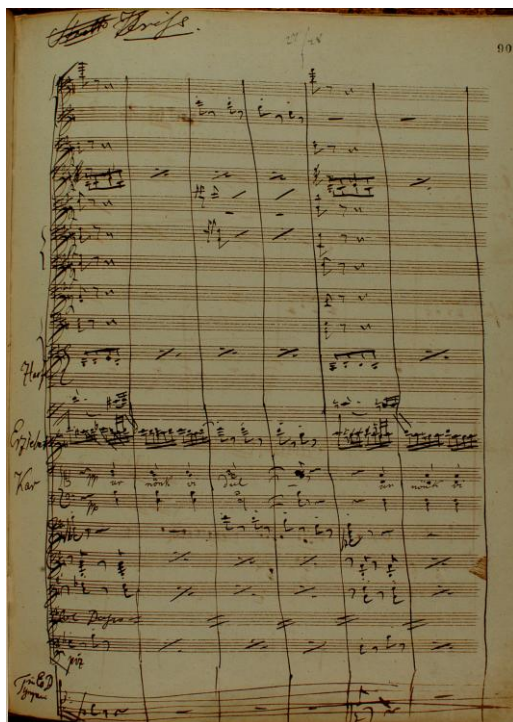
No. 9 Cabaletta eredeti Stretta (76–83- ü.), autográf partitúra.. fol. 87^b



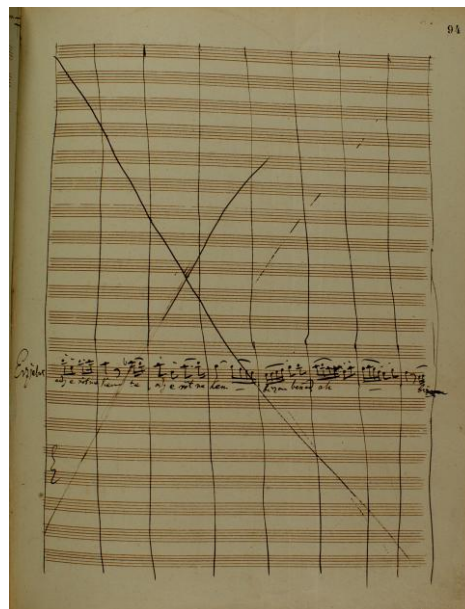
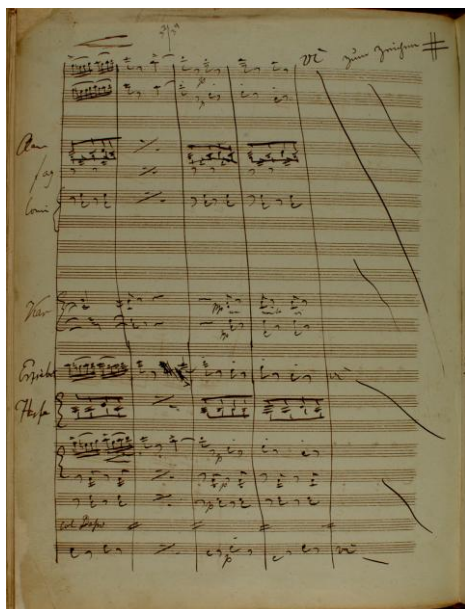
No. 9 Cabaletta. Tempo di coro (76–79. ü.), autográf partitúra, bemutató után idegen kéz által beiktatott partitúraoldal, fol. 88^b

így 3. ütemben ütközik az ismétlés visszafogott hangszerelésű ütemeivel. Erzsébet szolamát a prima voltába nem jegyezte be, de ahova ismétlőjellel visszaküld, az előző oldalon Erzsébet szolama is szerepel, aki ennél az ismétlésnél valószínűleg, értelmesszerűen nem énekelt mégsem.

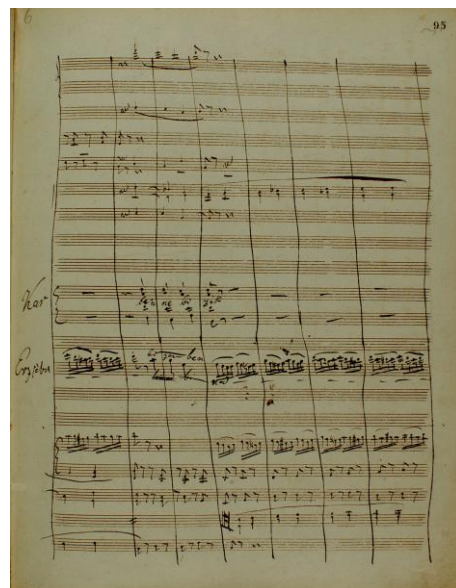
²⁸ A bemutató szólamfüzeteibe eleve ez a Friss kimásolva.



No. 9 Cabaletta, Stretta/Friss (84–95. ü.), végleges változat, autográf partitúra, fol. 90^{a-b}



No. 9 Cabaletta, későbbi Stretta/Friss (127–130. ü.) és eredeti Stretta (84–91. ü.), autográf partitúra, fol. 93^b –94^a



No. 9 Cabaletta, eredeti Stretta (92–94 ü.), későbbi Stretta/Friss (131–142. ü.), autográf partitúra, fol. 94^b–95^a

Az előző számokban is volt rá példa, hogy a kottakép automatikusan nem igazít el a szerzőség kérdésében. Ez a probléma a No. 8–9 esetében is fennáll. A Gunda–Kuno-duett hangszeres bevezetése például hagyományos módon az énekszólam indítását előlegezte volna meg. A hangszerelés teljes kidolgozása előtt azonban Erkel ezt elvetette, és törölte, illetve húzta a partitúra első két oldalát (AU 44^{a-b}), melyek helyére (AU 44^a) a Desz-dúros cantabile-szakasz előtti és utáni Piú mosso első ütemeit (AU 50^b, 56^a) másoltatta át Dopplerrel.²⁹ Ezen a helyen tehát, akárcsak a duett-cantabile Piú mossójában (AU 50^b–52^a) az énekszólamok mellett Doppler az első hegedűk szólamát is készen kapta. Hasonló lehet a helyzet a No. 9 Coro 24–29. ütemei esetében is (AU 73^b–74^a), melyek az Erzsébet-ária tempo di mezzójaként, majd ennek „Friss”-e előtt hangzanak el. Feltehetően ezúttal is Doppler volt az, aki a tempo di mezzo (AU 83^{a-b}) Erkel által véglegesített formáját átvette/másolta.³⁰ Mint mondtuk, a tempo di mezzo oldalain, akárcsak a megelőző cantabilén kizárólag Erkel írása szerepel, míg a Coro 24–29. ütemében a fúvósszólamok egy részét (a colla parte fl 1–2, cl 1–2, és a picc, ob 1–2, cor 1–2) Doppler jegyezte be. Itt a kar és a vonósok, valamint kivételesen ezekben az ütemekben a fg és cor 3–4 szólama származik tőle. Az idézetként beékelt Coro-részlet („tempo di Coro”) és a bevezető kar megfelelő helye, egyetlen magyaros felütés kivételével teljesen azonos/megegyezik. Ma már nehéz bizonyítani, hogy a két identikus hely közül az Erkelé volt a korábbi, vagyis, hogy a No. 9 Coro hangszerelésre való átadása pillanatában már készen állt az Erzsébet tempo di

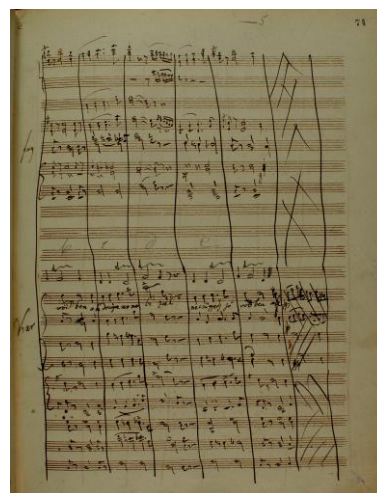
²⁹ AU 50^b oldalon, mint előbb mondtuk Erkel utólag belejavított Doppler hangszerelésének kürt-szólamába. E javítását AU 44^a analóg helyén elmulasztotta bevezetni.

³⁰ E hipotézissel kapcsolatban lásd jelen fejezet 2. o. Hasonló esettel találkoztunk a No. 7 és No. 10 viszonylatában, valamint a No. 8 eljén. Vö. fentebb, valamint 213. o.

mezzójának – ebből következően magának a cantabilénak is – a teljes hangszerelése. De erre utal, hogy a cantabile utáni Coro-idézetnél (AU 83^b) a fúvósok közül csak a fagottot jelzi Erkel a partitúrafejben, tehát az általa előkészített, a vonósokat, kart, valamint fagott+cor 3–4 szolamát tartalmazó kottaoldal, és nem a Doppler által már kiegészített hangszerelés állt előtte, amikor az idézetet az ária-cantabilévá átnevezett No 6-os Erzsébet-arioso partitúrájába bejegyezte;³¹ továbbá, hogy a Coro ütemeiben Doppler egyetlen helyen sem javított, kivéve a cor 1–2 25. ütemében, ahol a szünetek javítása másolásra vall, illetve ugyane szolam 29³ ütemében, épp ott, ahol a zenei anyag már túlhalad a tempo di mezzóban felidézett Coro-részleten.



No. 9Aria, a cantabile utáni Tempo di coro (45–50. ü.); a Stretta előtt is felidézett anyag azonos a No. 9 Coro 24–29. ütemével. Autográf partitúra, fol. 83^{a-b}. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára



No. 9 Coro (24–29. ü.), autográf partitúra, fol. 73^b–74^a

³¹ Látható, hogy be kellett jól osztania a helyet, hogy kiférjen a Coro-idézet. A beszurás azonban egyértelműen korai. A szolamfűzetekben is alaprétgen szerepel, míg a Friss előtt felidézett Coro-ütemek, melyeket az autográfba idegen kéz jegyzett be, a szolamfűzetekben az alaprétgen kopistája által, de utólagos pótlásként szerepelnek.

TÁBLÁZAT. No. 9 Aria–Cabaletta–Stretta/Friss. A szerzői partitúra lapszámozása és írásrétegei

Erkel számozása	bifólió- számozása	AU könyvtári fólió-számozás	Tartalom	Írásrétegek
1		78 ^a –79 ^b	Cantabile, 1–16. ü.	autográf
2		80 ^a –81 ^b	Cantabile, 17–32. ü.	autográf
3		82 ^a –83 ^a	Cantabile, 33–44. ü.	autográf
		83 ^a –83 ^b	Tempo di coro. Eredetileg B-dúr záróütemmel, melyet bemutató előtt Erkel törölt a Cabaletta első üteme javára. A tempo di coro bejegyzésekor tehát a Cabaletta partitúrája nem volt kéznél.	autográf, vlsz. utólag beszorítva a szabadon lévő másfél oldalra
4		84 ^a –85 ^b	Cabaletta, 51–67. ü.	84 ^a vonósok, 84 ^b vl I, 85 ^a fl I mellett csak az énekszólam Erkel Ferenctől, a hangszerelés Doppler Ferenc kézírása
		86 ^a utólagos, de bem. előtti betétlap ¹	Cabaletta, 67 ^{a–c} ü.	autográf
5 ^{1a}		86 ^b	Cabaletta, 68–70. ü.	EF énekszólam, DF hangszerelés
5 ^{1b}		87 ^a	Cabaletta, 71–75 ^b ü.	EF énekszólam, DF hangszerelés
		87 ^b , hangszerelés előtt húzva	<i>Elvetett, eredeti Stretta</i> , 76–83. ü.	EF autográf partitúrakezdemény
		88 ^a –89 ^b utólagos, de vlsz. bemutató előtti betétlap ²	Tempo di coro, 76–83. ü.	idegen kéz, <i>Erzsébet</i> vezérkönyvében kizárólag itt
5 ^{2a–b}		90 ^a –93 ^b utólagos bem. előtti betétlap	Újabb Stretta/Friss, 84–130. ü.	autográf
5 ^{2b}		94 ^a –94 ^b ^{fele} , hgsz. előtt húzva	<i>Elevevett, eredeti Stretta</i> , 84–94. ü.	EF autográf partitúrakezdemény
		94 ^b második fele	Az <i>eredeti Stretta</i> megtartott, és meghangszerelt folytatása, ide csatlakozik be az új Friss vége, a végleges változat kódjájának kezdete, 95 (<i>eredeti</i>) = 131–135. ü. (végleges változat ütemszáma)	EF énekszólam, DF hangszerelés
6 ^{1–3}		95 ^a –96 ^a	Az <i>eredeti Stretta</i> a végleges változatban is érvényben maradt kódája, 136–155. ü. végleges változat kódája	EF énekszólam, a végén vl I, néhány ütemben picc, fl, cb; DF hangszerelés
6 ^{1–4}		96 ^b	üres oldal	

¹ A bemutató szólamfüzeteiben alaprétgben szerepel.² A bemutató szólamfüzeteiben az alaprétg kopistája pótolta.

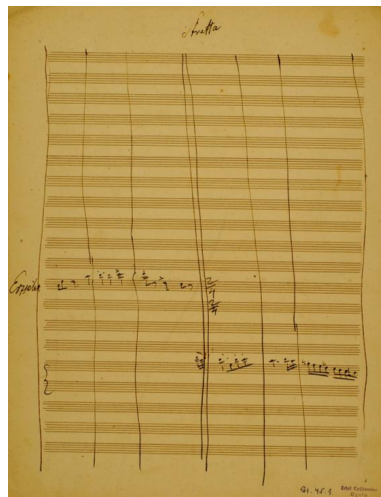
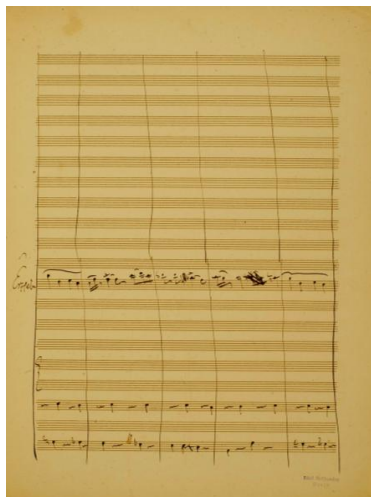
ELVETETT KORAI HANGSZERELÉS VAGY REVÍZÓ-KÍSÉRLET?

K56/c *versus* szerzői partitúra

A nehezen megválaszolható kérdések sorát gyarapítja a K56/c bifólión található autográf partitúrakezdemény, amely Desz-dúrban és némiképp eltérő alakban hozza a No. 9-es Erzsébet-ária B-dúr Cabalettáját. Nem szerepel benne a végső változat zenekari bevezetése (1–9. ü.) és a Cabaletta főrészének egyik ismétlése sem. Az önálló Stretta, akárcsak a szerzői partitúrában, ezúttal is kettősvonal után, belső címmel, ütemváltással és hangszeres bevezető ütemekkel indul, azonban szubdomináns helyett domináns hangnemben kezd, és K56/a⁴ gyors részének épp azon motívum-variánsát használja (K56/a⁴ 13–14 = 15–16. ü.), amely mind a vezérkönyvből, mind K56/b-ből hiányzik. Maga a motívum mindkettőben megtalálható, de konkrétan e verzió a két változat egyikében sem jelentkezik.

K56/c írásrétegei alapján Erkel több rendben vette kézbe a partitúrát, és megszokott munkamódszere szerint haladt: előbb az ének- vagy hegedűszólamot jegyezte be, majd ezt követte a basszus (fol. 1^a–2^a), vla (fol. 1^a első ütem, 1^b–2^a), a colla parte cl és vl I (fol. 1^a), végül néhány további belső szólam kidolgozása a vonósoknál (fol. 1^a, 2–4. ü. vla és vl II). A hangszerelés félbemaradt, maga a partitúrakezdemény a Stretta harmadik üteménél megszakad. A bifólió, a látszat ellenére, véleményem szerint töredék. A nyilvánvalóan lankadó érdeklődés, az egyre fogyatkozó hangszeres szólamok alapján ugyan felmerülhet, hogy a negyedik oldal után Erkel nem folytatta a partitúra előkészítését sem, ez azonban nem lett volna rá jellemző. Hangszerelés előtt rendszerint végigírta az ének vagy violino primo szólamát, és csak ezt követően látott munkához. Így járt el a vezérkönyv analóg helyén, No. 9 eredeti Strettájában is.



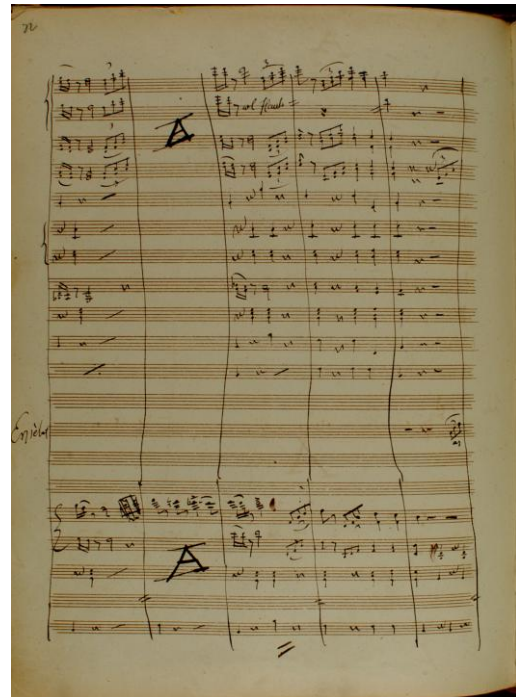
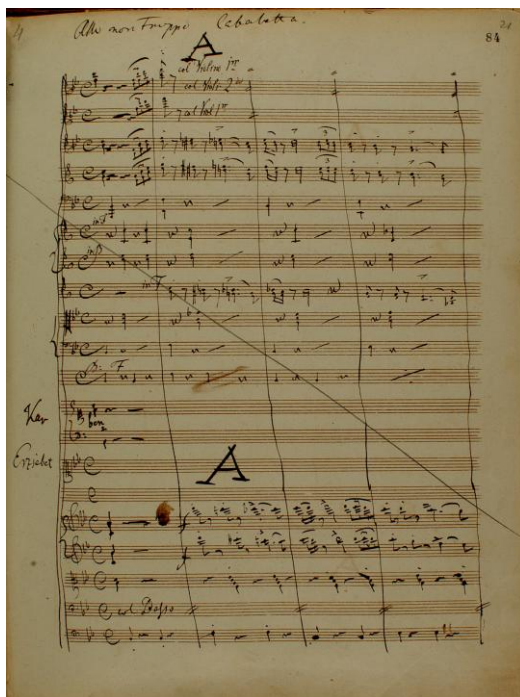


No. 9 Cabaletta. K 56/c, fol 1^a–2^b. Gyula, Erkel Múzeum

A három elméleti lehetőség közül, amely K56/c vonatkozásában felmerül – vagyis hogy K56/c (1) a szerzői partitúra előkészítése és az eredeti Stretta komponálása előtti; (2) K56/c már a Stretta írását követő, de még a hangszerelés átadását megelőző lépcsőfok, illetve (3) K56/c ennél is későbbi, a Strettát leváltó Frisset, és a teljes szám hangszerelését követő próbálkozás – kézenfekvő lenne, ez utóbbi, harmadikat választanunk, és a partitúramezést a vezérkönyv belső Cabaletta-verzió Doppler Ferenc által kialakított letételének Desz-dúrba transzponált szerzői revíziókísérleteként számbavennünk. Egy olyan kísérletként, amelynek célja a Cabaletta transzponálása és rövidítése mellett, a Friss (sic!) átírása/újraírása volt. Feltűnő ugyanis, hogy a szerzői partitúra Doppler Ferenc által bejegyzett hangszerelése és K56/c között kevés az egyezés. Márpedig a fiatal kiségitő eddigi hozzáállását látva, ha a Cabaletta-fő rész Erkel-féle hangszerelési kezdeményének megoldásait figyelmen kívül hagyta, ennek aligha lehetett más oka – azzal együtt, hogy K56/c Cabaletta-fő részének dallama a vezérkönyvtől eltér bizonyos helyeken –, minthogy ezeket a megoldásokat ő maga azért nem ismerhette, mert K56/c egy későbbi időpontban, a vezérkönyvet követő revízió során készült. Néhány tény azonban e hipotézist mégis cáfolni látszik.¹ Doppler hangszerelését Erkel több helyen javította ugyan, de sehol sem írta át. Továbbá: bár kis számban, de a két változatban vannak közös, sőt hasonló megoldások – a két partitúra alaprétégében például nagyjából azonos a basszusok szólama, néhol a brácsa, s

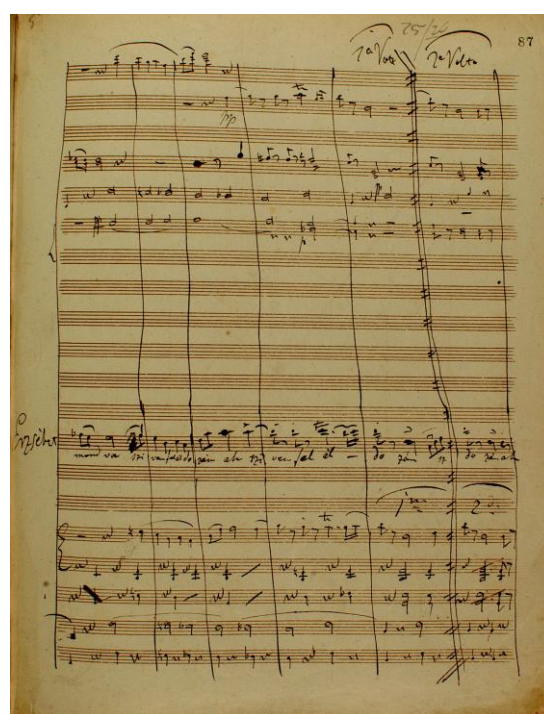
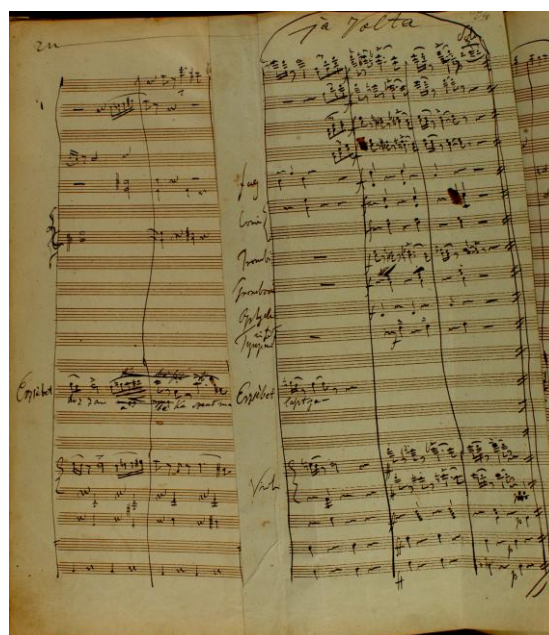
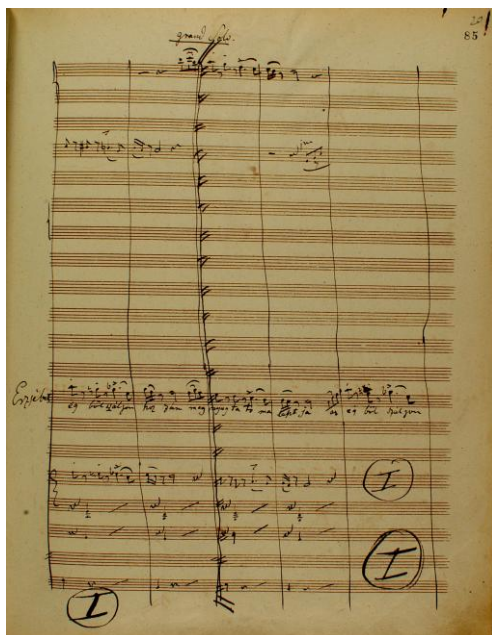
¹ Sziklavári K56/c forrást „partitúravázlatnak” tekinti, és hovatartozását is kérdésesnek látja, de ezzel kapcsolatban nem hoz fel meggyőző érveket: „Partitúravázlatok: klarinét, Erzsébet, vonósok. A cabaletta, végleges alakjában a megelőző kórusrész hangnemében, B-dúrban került lejegyzésre – míg a *partitúravázlatok* Desz-dúrban vannak. (Lehet, hogy eredetileg közvetlenül nem is oda szánta Erkel?) A hangszeres bevezetés (partitúra: fol. 84.) sem szerepel a vázlatokban, és nincs ott a fol. 86^b, utólag beiktatott ismétlése sem.” [kiemelés: Sz.K.K.] Vö. Sziklavári/ *Erkel-művek*, 54., valamint nagyjából azonos szöveggel in Sziklavári/ *Erkel Múzeum adatbázis*, forrásleírás. Véleményem szerint ezúttal a partitúramezést eredeti rendeltetése egyértelmű. Erzsébet neve a partitúraféjben eleve szerepel, és egy ilyen cabaletta ezen az operán belül máshová aligha készíthetett volna.

ami talán még fontosabb, utóbbi hangjai a Doppler által lejegyzett hangszerelésben ütemeken keresztül a violino secondóban jelentkeznek –, ami azt jelzi, hogy a két hangszerelés zongoraletét típusú fogalmazványból egymástól függetlenül készülhetett. Zongoraletét-*Vorlagéra* és folyamatban lévő hangszerelésre – tehát nem másolásra vagy transzponálásra – utalnak, mint láttuk, K56/c írásrétegei is.² Egy már elkészült hangszerelés javítása esetén Erkel bizonyára nem lép vissza a fogalmazványhoz, és nem kezdi előlről magát hangszerelést, hanem egyes állásokat, megoldásokat korrigál. Kevés tehát a valószínűsége, hogy K56/c a vezérkönyv elvetett revíziókezdeménye legyen. Ha pedig elfogadjuk, hogy K56/c nem készülhetett a vezérkönyv véglegesítését követően, tehát nem ennek revíziójaként vetette Erkel papírra, ebből egyúttal az is következik, hogy a partitúrakezdemény a vezérkönyv Frissének komponálása előtt készült. A vezérkönyv eredeti Strettáját leváltó Friss ugyanis, mint mondtuk a Cabaletta hangszerelésének átadásakor már készen kellett hogy álljon.³



² Zenekari particellát Erkel operáinak kompozíciós dokumentumai között nem tartunk számon.

³ Vö. 239. o.



No. 9 Cabaletta (52–75^b ü.), autográf partitúra, fol. 84^a–87^a

Hogyan helyezzük el K56/c-t a vezérkönyv eredeti Strettájának viszonylatában (1–2. elméleti lehetőség)? Ezzel a Strettával Erkel nyilvánvalóan elégedetlen volt, ezért vetette el a partitúra hangszerelésre való előkészítését követően. Azonban aligha valószínű, hogy a szerzői partitúra eredeti strettás Cabalettáját a K56/c-n szereplő változattal próbálta volna meg felülmúlni/lecserélni. Igaz ugyan, hogy utóbbi énekszólama technikailag néhol

igényesebb,⁴ de összességében a partitúrakezdemény zeneileg kevésbé érettnek tűnik. Az önálló Stretta gondolata K56/c-ben is jelen van: a kettősvonal, belső cím, az ütemváltás és a hangszeres bevezető ütemek jelzik ezt. A partitúrakezdemény Stretta-hangnemválasztása azonban sokkal kevésbé eredeti, a vezérkönyv eredeti Strettájától és későbbi Frissétől eltérően szubdomináns helyett a domináns hangnemében indít, és nem valószínű, hogy köztes próbálkozásként Erkel *visszatért* volna a domináns hangnemi kitérés vagy moduláció gondolatához, miután egyszer már a szubdomináns mellett döntött. Kottaolvasási nehézségektől félve került volna a szubdomináns Gesz-dúr? Nem hinném, hiszen a sok bés hangnemeket már korábbi operáiban, a *Hunyadiban* és *Bánk bánban* is bátran használta: a *Hunyadi Lászlóban* B-dúr Coro után esz-moll/Esz-dúrba helyezte Erzsébet második felvonás beli áriájának cantabiléját; ugyancsak esz-moll/Esz-dúrban van László és Gara duettje a harmadik felvonásban, a *Hunyadi* Erzsébet-áriáját felidéző *Scena ultima* b-moll–Gesz-dúr majd esz-mollba forduló hangnemi tervet jár be; az esz-molltól még a *Két pisztoly* (1844) népszínmű egyik dalában („Fel, fel e vérző kebelről”) sem riadt vissza. K56/c Strettájában tehát semmi esetre sem a könnyebb olvashatóság miatt dönthetett a domináns hangnem, az Ász-dúr mellett. Egyszerűen ekkor valószínűleg még ez volt terítéken. Sőt, akár az a feltételezés is megkockáztatható, hogy K56/c eleve Desz-dúrban elképzelt Cabalettája – egy megfelelő tempo di mezzót követően – a K56/b-ben felvázolt B-dúr Corót (vagy Coro-ütemeket) és g-moll/G-dúr cantabilét folytatta. A librettó Cabaletta-szövege, melyben Erzsébet a lemondás és önfeláldozás elfogadására kér isteni segítséget, egy ilyen hangnemi ugrást akár indokoltta is tehetett volna. Egy ilyen g-moll/G-dúr–Desz-dúr hangnemi tervet később a *Bánk bánban* Erkel meg is valósított. Az első felvonás Bánk-jelenetében és Bánk–Biberach duettjében⁵ a jelenet f-moll–c-moll cavatinája után a duett kezdetén Bánk két keserű felismerését g-mollba („Meglopva a család szent tűzhelyét!”), majd b-mollba („Azért küld szerte hát a honba engemet”) helyezte; a cabaletta-hangvételű duett-cantabile a Desz-dúr hangnemi keretei között mozog, míg a tulajdonképpeni Cabaletta G-dúrban hangzik el. A Desz-dúr egyébként az Erzsébet 2. felvonásától sem idegen. A librettó párhuzamos helyén, Gunda és Kuno F-dúr duettjének cantabiléjában is előfordul.

Végül K56/c korai eredete mellett érvelhetünk a kompozíciós folyamat feltételezett irányán keresztül is. Idő hiányában, talán nem remélve, hogy kisegítőre talál Erkel máshol is előbb az egyszerűbb megoldásokat választotta. Mint láttuk K56/b Erzsébet-cavatinája nagy valószínűséggel eredetileg a No. 6-os kórustablóba kiegészítésként készült. Az arányok növelésének igénye az Erzsébet-cabaletta szerzői kéziratoldalain is nyomon követhető:

⁴ Például K56/c bifólió 2^a ritmikája a szerzői vezérkönyvben kisimul. Lásd AU 86^b–87^a fólió 68–75^b ütemeit.

⁵ Lásd *Bánk bán* kritikai közreadás No. 6.

ilyenek a főréssz utólagos ismétlőjelei,⁶ és különösen a Friss, amely az eredeti Stretta 19 ütemével szemben egy 64 ütemes komplett kéttagú formával bővítette a kóda előtti területet. Tudjuk, az *Erzsébet* komponálása idején egyre kevésbé voltak népszerűek a nagy, ismétléses cabaletták, nem beszélve 1865-ről, az *Erzsébet* első felújításának idejéről. De mind a bemutató kritikái, mind az 1865-ös felújítás beszámolóí az Erzsébet-áriát a felvonás és az egész opera egyik legsikerültebb pillanataként emelik ki. Erzsébet szerepének címzettje, Hollósy Kornélia a második előadás kritikája szerint panaszteli cavatináját művészetének egész varázsával énekelte. 1865-ben pedig még az Erkellel szemben kritikus *Zenészeti lapok* is elismerte, hogy az „előadás érdeke a 2-ik felvonás (Erkel műve) zármagánáriája és összesében központosult”. Az előbbi ekkor Pauliné Markovics Ilka adta elő „igen szépen és elragadó kellemmel”.⁷ Ilyen sajtóvisszhang mellett miért akarta volna Erkel átírni az opera egyik sikerdarabját, és megrövidíteni a címszereplő primadonnának bármelyikének magánszámát?⁸ K56/c partitúrakezdemény nem lehet más, mint a vezérkönyv Erzsébet-cabalettájának és eredeti Strettájának korábbi megfogalmazása.⁹

ÖSSZEGZÉS

A *No. 8 Duetto* és a *No. 9 Coro ed Aria con Coro* forrásainak értékelése hipotézisek sorának felállítását tette szükségessé. A forráslánc mindkét vége hiányos, a komponálási folyamat egymást felülíró fázisai az eddigi számokhoz képest akár több rendbeli vázlatot, illetve fogalmazványt is eredményezhettek, miközben a három fennmaradt kompozíciós dokumentum (K56/a⁴, K56/b, K56/c), de részben maga a vezérkönyv (AU) is bizonytalanságban hagy a verziók rendeltetését, eredeti helyét illetően. Pedig a végső forma irányából nézve – K56a⁴ fejléce kivételével, melynek dallama és szövege a *No. 8-as* duett kompozíciós folyamata során levált egymásról – a helyzet egyértelműnek tetszik. A két fennmaradt vázlat és K56/c partitúrakezdemény anyaga nagyjából megtalálható a szerzői partitúra *No. 9-es* Erzsébet-áriájában: K56/b a cantabile és kóda, K56/c a cabaletta (és töredékként egy számunkra ismeretlen stretta), K56/a⁴ gyors része pedig az áriát záró eredeti stretta és kóda közeli változatát hozza. A végső formát képviselő szerzői vezérkönyvben sincsenek funkcióváltásra utaló látványos javítások.

⁶ Mint mondtuk a Cabaletta főrésszt a vezérkönyvben Erkel nemcsak eleve megismételteti (lásd AU fol. 75^{a-b} orig. *prima* és *seconda volta*), hanem utólag betoldott ütemekkel, beragasztott kottalapon a főréssz első mondatának ismétlését (lásd 62–67^d utólagos *prima* és *seconda volta*) is beiktatja.

⁷ Vö. *Zenészeti Lapok* (6. évf., 18. sz., 1866. február 4., 143.)

⁸ Az első sorozatot végig Hollósi Kornélia, az első felújítás előadásait Pauliné énekelte mindvégig. A második felújításhoz Erkel fiának, Sándornak a kezébe helyezte a művet, aki ekkor némileg áthangszerelte.

⁹ K56/a és K56/c esetében ugyanis, ha K56/c-t későbbinek tekintjük K56/a-nál egyben közel állunk ahhoz, hogy elfogadjuk K56/c stretta-variánsa, vagyis maga a forrás korábbi a K56/a átvételével az autográfba bejegyzett strettáénál, vagyis magánál az autográf partitúrájánál. Autográf partitúra és K56/c viszonyáról lásd alább.

A kritikai értékelés során mégis mindezen források hovatarozása rendre megkérdőjeleződött. (1) Többek között a stemma, K56/a⁴–K56/b viszonya, valamint K56/b megformálása alapján arra a meggyőződésre jutottam, hogy K56/a⁴ dallamvázlata – a No. 9 eredeti Strettájával és kódájával való szinte teljes mértékű egyezése ellenére – eredetileg nem Erzsébet áriájába, hanem Gunda–Kuno No. 8-as záró duett-strettájának készülhetett. (2) Nem a No. 9 volt K56/b vázlat, de még ennek továbbfejlesztett, a szerzői partitúrában szereplő változatának sem az eredeti rendeltetése. Bár K56/a⁴ felvázolását követően, és ennek anyagát felhasználva,¹⁰ mégis, ezeket az oldalakat Erkel nagy valószínűséggel a No. 6-os kórustabló második egységébe, Erzsébet első szólóbelépéséhez kapcsolódó cavatinaként és nem a No. 9 cantabiléjaként vetette papírra. (3) K56/c helyét illetően is több opció merült fel. A forrás egyértelműen Erzsébet No. 9-es Cabalettájának kompozíciós folyamatába illeszkedik, de ugyanúgy lehetne ennek transzponálással egybekötött revíziókezdeménye,¹¹ mint ennek más hangnemben koncipiált korai verziója. Véleményem szerint utóbbi a valószínűbb, sőt azt sem tartom kizártnak, hogy e Desz-dúr Cabalettát és ennek Ász-dúrban induló Strettáját, egy megfelelő tempo di mezzo után a g-moll/G-dúr cantabile folytatásaként képzelte el Erkel, egy olyan hangnemi tervvel kísérletezve itt, amelyet kevéssel később a *Bánk bán*ban valósított meg.

A kompozíciós folyamat érdemi része a hangszerelés fázisában sem szakadt félbe, eközben pedig már a közös munka is elkezdődött. A szerzői partitúra írásképe emiatt (is) látszólag következetlen. Gunda–Kuno duettjében a bevezető ütemek, az átvezetések (AU 52^b, 55^b, 59^{a-b}), és a come soprák (AU 56^a–57^b) autográfok, míg a cantabiléban (AU 45^b–59^b) az énekszólam mellett csupán elvétve egy-egy hangszeres szólam, a Cabalettában (AU 60^a–71^b) az énekszólam és a vonósletét szerzői bejegyzés. A duett-cabalettát folytatja a No. 9 Coro (AU 72^a–77^a), amennyiben a fúvósletét továbbra is Doppler kézírásában szerepel. Az Erzsébet-cantabile (78^a–83^a), a tempo di mezzo (AU 83^a–83^b) – és a Cabalettát átugorva – az eredeti Stretta (AU 87b, 94^{a-b}), majd utólagos Friss (AU 90^a–93^b) partitúrája teljes egészében autográf, de újból Doppler kézírása az Erzsébet-cabaletta (AU 84^a–85^b, 86^b–87^a) és a Strettát/Frisset lezáró kóda (95^a–96^a), melynek előkészített partitúrájába Erkel kizárólag az énekszólamokat jegyezte be.

Milyen jellegű lehetett Doppler közreműködése a „konceptus-típusú” oldalak esetében?¹² Nyilvánvalóan komoly szerepe volt a két szám véglegesítése során. Azonban, hogy ez konkrétan mit jelentett, azt hiszem erre önmagában a szerzői partitúra írásképe nem ad

¹⁰ Nem az első alkalom, hogy hasonló kísérlettel kudarcot vall. Lásd pld. a *Bátori Mária* egyre tovább csonkított, alakított No. 6-os duettjét, mely helyett később egy teljesen új számot komponált.

¹¹ Sziklavári, mint láttuk azt is felmeríti, hogy talán mégsem e számhoz készült.

¹² Somfai László terminusa, azokra a partitúraoldalakra vonatkozóan, amelyeken csupán az énekszólam Erkel bejegyzése. Vö. 14., 142. o.

választ. A néhány részlet mellett, melyek kapcsán ezúttal is felmerült, hogy Doppler analóg helyekről vett át, másolt át hangszerelési megoldásokat, erre figyelmeztet mindenekelőtt az Erzsébet-caballetta esete. Erkel autográf partitúrakezdeményét (K56/c) és a vezérkönyv teljes egészében Doppler által bejegyzett hangszeres letétét (AU) összevetve itt bizonyítottnak vélem, hogy mindkét hangszerelés zongoraletét típusú fogalmazvány alapján készült. Nagyon valószínű, hogy valamilyen előzménnyel a szerzői partitúra további hasonló helyei is rendelkeztek.

FÜGGELÉK 1. K56/a⁴.

Feltehetőleg Gunda–Kuno duettjéhez készült, elvetett dallamvázlat; Erzsébet áriájának komponálása során kapott felhasználást

A latin ábécé kis- és nagybetűi a formaegységeket, a görög ábécé betűi a motívumokat jelölik. Utóbbiak megtartják érvényességüket No. 9 egyes részeinek (Coro, Aria, Cabaletta, eredeti, elvetett Stretta és a végleges Stretta/Friss) formavázlatában. K56/a⁴ három fő motívuma (α , β , γ) ugyanazt a dallamvázlat járja körül. Ennek is a következménye, hogy a formaegységek nem különülnek el világosan. Különösen az a¹ szakasz kezdetének (7–9. ü.) helyzete kétértelmű, amelyet Erkel utólag iktatott be, és talán eredeti szándéka ellenére, a kiegészítés a *b* rész helyett az *a* szakasz területét növelte. (A motívumokhoz lásd Függelék 6)

A szürke színnel ezúttal azokat a formarészeket, illetve motívumokat emeltem ki, amelyek a későbbi forrásokban is előfordulnak.

a	b	a ¹		b ¹	a ²	coda
1–5	5–7	7–9	9–13	13–17	17–21	21–29
α+ α	β+ β	γ	α ¹ (γ ^v)+ α ² (γ ^v)	β ^v + β ^v	α ² + α	kad. + δ
2 + 2	1 + 1	2	+ 2 + 2	2 + 2	2 + 2	(2 + 2) + 5
= <i>elvetett, eredeti Stretta</i> indítása, 76 ^v –79 ^v ü. (AU fol. 87 ^b)	A β-motívum K56/a ⁴ -ből még hiányzó, közeli variált formájával indít K56/b és az Aria-cantabile maggioréja (β ¹ , β ²), valamint az eredeti Stretta (β ¹): = K56/b Maggiore 1–4. ü. = Aria-cantabile 28–31. ü. = <i>elvetett Stretta</i> 80 ^v –83 ^v ü. Ezt követi mindhárom helyen K56/a ⁴ β-motívuma: = K56/b Maggiore 5–8. ü. = No. 9 Aria-cantabile 32–33. ü. (AU fol. 81 ^b) = <i>elvetett Stretta</i> 84 ^v –87 ^v . ü. (AU fol. 94 ^a)	= <i>elvetett Stretta</i> 88 ^v –92 ^v . ü. K56/b és az Aria-cantabile γ helyett γ ¹ variált formával folytatja; utóbbi az eredeti Stretta kóda előtti zárlatában is előfordul: = K56/b Maggiore 8–15. ü. = Aria-cantabile 34–37. ü. (AU fol. 82 ^{a-b}) = <i>elvetett Stretta</i> 92 ^v –94 ^v ü. (AU fol. 94 ^b)			lényegében azonos K56/b és Aria-Stretta kódjával (131–155. ü., AU fol. 94 ^b –96 ^a)	

FÜGGELÉK 2. No. 9 CORO ED ARIA CON CORO. A Coro formavázlata

A kar bevezetésének motivikus anyaga némiképp idegen környezetétől. Az első formarész (A) kezdetén az ereszkedő skála (x) természetesen eszünkbe jutattja K56/a⁴ indítását (α -motívum) vagy a cantabile-maggiore ezzel rokon motívumát (β^{1-2}), a folytatásban pedig a *b* szakasz (y, y^1) – bár jellegében eltérő – hangközhasználatában, dallamának ívelésében visszavezethető a cantabile elejének (C1–2, és Aria-cantabile 8–19. ü.) melizmájára (ε -motívum). A kimutatható (távoli) motivikus rokonság mégsem integrálja a formailag lekerekített bevezetést, a No. 9 valójában a Coro B szakaszával indul. Ezt sugallja a Coro és K56/b közötti párhuzam is: a Coro hol közelebbről, hol távolabbról K56/b formatervét követi. A kar B(c) szakasza K56/b éléről (Co) kölcsönzött motívummal indít, ebből építkezik, K56/b és a No. 9 Coro B(c) szakaszában a kezdő ütemek szinte teljes mértékben azonosak. (A folytatás már eltér: a vázlat magába visszazáró dallamívét a Coróban Erkel a kezdőmotívum terccel magasabb szekvenciális ismétlésével emelkedőre módosította.) K56/b organikus szerkesztésénél fogva a Coro B(c) a cantabile elejének említett koloratúrájával (ε) rokon. A motívumrokonság sokkal nyilvánvalóbb, mint a Coro bevezetés (A) esetében, ráadásul a két motívum a B szakasz zárlatában összeforr (z^2 , 36–39. ü.). Ezzel a fordulattal Erkel egy olyan középrészbe vezet át (C), amelynek motivikus anyaga (δ^2) azonos, néhol azonos hangokon is mozog a cantabile – K56/b-ben, illetve az ária végső formájában található – soron következő koloratúra-motívumával (C3, illetve cantabile 23–23., 26–27., majd 37^b–38. ü.).

A szürke színnel kiemelt ütemek valamilyen előzménnyel rendelkeznek K56/b-ben, illetve analóg helyeiket megtaláljuk az ária végső változatának cantabiléjában.

A			B	C	A/2	B/1	
1–8	9–16	16–23	24–31 + 32–39	(: 40–47 ^a –b)	48–55	56–61	61–65
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i> + <i>c'</i>	<i>d</i> + <i>d</i>	<i>b</i>	<i>c/1</i>	kad.
$x + x^1$	$y + y^1$	$x + x^1$	$(z + z^1) + (z + z^2)$	(: $v + w$:)	$y + y^1$	z	
4 + 4	4 + 4	4 + 4	(4 + 4) + (4 + 4)	(4 + 4) + (4 + 4)	4 + 4	6	4
B-dúr	g-moll ~ B-dúr		B-dúr ~ g-moll	B-dúr ~ g-moll	g-moll ~ B-dúr		
			z azonos a K56/b(Co) kezdőmotívumával. A variált forma mindkétszer a kadenciákra vonatkozik, z^2 -nél a záróformula ε -nal rokon. Az ária <i>tempo di coro</i> szakaszai a 24–29. ü. ismétlik. Lásd Aria 44–51., 76–83. ü.	δ^2 motívumból építkezik, lásd K56/b(C3), valamint a cantabile analóg helyeit: 22–23., 26–27. ü., 37 ^b –38., 42. ü.).			

Recitativo¹	
1–5	„attacca Clarinetto Solo”
g-moll V	

¹ Az autográfban Erkel kézírásával, mindössze Erzsébet szólama szöveg nélkül. A másolt partitúrában behúzva az öt ütem, de végül üresen hagyták. Sem a cenzori példány (CP), sem a nyomtatott szöveggönyv (PR1) nem hoz ide tartozó szöveget.

No. 9 Coro, A (a/x) (AU fol. 72^a)



No. 9 Coro, A (b/y) (AU fol. 72^b–73^a)



No. 9 Coro, B (c/z) (AU fol. 73^b–74^a)



Vö.: K56/b (Co)



10.18132/LFZE.2013.2

FÜGGELEK 3. No. 9 CORO ed ARIA CON CORO. Erzsébet cantabiléjának formavázlata

A		
1–7	8–13 + 14–19	(: 20–27 ^a :)- ^b
<i>a</i>	$b + b^I$	$c + c$
7	6 + 6	4 + 4
cl solo	Erzsébet + cl solo zárlatban (12–13., 18–19. ü.): cl 1–2, hárfá, kórus	Erzsébet + cl solo zárlatban (22–23., 26–27. ü.): cl 1–2, hárfá, kórus
g–moll		
K56/b C1 -nek felel meg. Ott feltehetőleg két klarinétra gondolt Erkel. Az ária cl szólójának jellegzetes bővített szekundos ereszkedő skáláját lásd K56/b C2 -ben, és a cantabile végső változatának analóg helyén (24–25. ü.)	Előzménye K56/b C2 (1–8.ü.) , melyet átalakít és kibővít, anélkül, hogy motívumkészletét (ε) új elemmel bővítené.	Lényeges eltérés nélkül hozza K56/b C3 anyagát. A melizmában K56/a⁴ kóda δ-motívumának rákfordítását (δ ¹) és ennek variánsát (δ ²) használja. A δ-motívum, K56/a ⁴ mellett, K56/b és az ária végső változatának kódjában is szerepel. Lásd még δ ² a Coro ban is előfordul.

B	A^v
28–31+ (:32–33 + 34–37 ^a)- ^b	37 ^b –38 + 39–43
$d + (: d^v :)$	$c/2 + b^{v2}$
$(\beta^I + \beta^I) + (: [\beta + \beta:] + [\gamma^I + \gamma^I] :)$	
4 + (: 2 + 4 :)	2 + 5
Erzsébet, kórus, zkar	
G–dúr	
Lényeges eltérés nélkül hozza K56/b Maggiore anyagát. Előzménye, β és γ motívummal közel azonos formában a K56/a⁴ 5–9. ü. Az utóbbi anyagát használó eredeti Strettában is szerepel.	Itt elszakad K56/b-től, melynek kódját a Stretta kódja hozza. Azonban a cantabile töredékes visszatérése sem idegen utóbbtól, sőt rimel erre. A cantabilét lezáró szakasz, egy töredékes fordított visszatérés, épp azzal a motívummal indít (δ ²), amely a K56/a ⁴ és K56/b, illetve a Stretta kódjában szereplő δ-motívum rákfordításából eredeztethető.

Tempo di mezzo helyett
44–51 (= Coro, 24–29. ü., lényeges eltérés nélkül)
Coro, zkar
B–dúr

FÜGGELÉK 4. No. 9 CORO ED ARIA CON CORO. A cabaletta formavázlata

Ahogy a Corónál, a Cabalettában is az első formaegység (A) leginkább független vagy idegen környezetétől, az előzményekkel és No. 9 egyéb részeivel legfeljebb a két fő zenei gondolat (x, y) ereszkedő dallammozgása rokonítja: hasonló dallamvázra épít K56/a⁴ indítása, az ária néhány motívuma és a Coro kezdete. Annál szerveesebben épül be a számba a záró Friss. A hangszerelés ideje alatt hozott döntés eredményeként Erkel elvetette (a K56/a⁴ dallamvázlattal csaknem azonos, és a No. 9-be egyébként nem kevésbé szervesen ízesülő) eredeti Stretta-t, csupán ennek (szintén K56/a⁴ és K56/b kódjára visszamenő) befejezését, kódját tartotta meg (AU fol. 94^b–96^a). Ez elé ékelte be tehát az új Stretta/Frisset (AU fol. 90^a–93^b, folytatás a két stretta közös kódjával 94^b-n), amelyet az Aria-cantabile és az eredeti Stretta-kóda zenei anyagából alakított ki. A formavázlatban z-vel jelzett szakaszokban a Stretta-kóda kivágatából dolgozott (AU fol. 94^b–95^a [135–139. és köv. ü.]), és ehhez igazította az egyes formarészek átkötéseit is (vö. 99–100., 115–117. és kóda 131–135. ü.). A formavázlat v-jelzésű ütemeinek előzménye az ária cantabiléjában található (K56/b C3, Aria-cantabile 20–21., 24–25. ü.). Mindezen analóg helyeket és magát az új Stretta-t is a mozgalmas δ-motívum fogja egybe, valamint az ezzel szembeállított nyolcadoló, lassabb, többnyire ereszkedő – a Cabaletta kezdetére (de a Coróra is) visszautaló – záróformula. A Friss z-szakaszaiban δ alapformája szerepel, a v-vel jelzett részek a cantabiléből kölcsönzött δ¹-variáns emelkedő szekvenciáiból építkeznek. Önálló változata a δ-dallamformulának egyetlen helyen, a középrész zárlatában jelentkezik (113–145. ü.).

Az eredeti Stretta helyett beállított új Friss több lett, mint K56/a⁴ és K56/b felduzzasztott kódja. Azáltal, hogy az eleve szervesen illeszkedő eredeti kóda δ-motívuma mellett a cantabile δ¹-változatát is használja, a Friss az egész ária szerves kódjaként képes működni. Ugyanakkor olyan zárómomentumként is, amely átértelmezi az addig hallottakat: a vokális koloratúra-elemként variált δ-formula (K56/a⁴, K56/b, Aria-cantabile) az új Strettában – annak ellenére, hogy továbbra is a mozgékony énekszólamra bízta Erkel – a verbunkos instrumentális melodikájának építőkövéjeként funkcionál. Ugyanazon dallamkészletből kiindulva így lesz a vitruóz Aria-Strettából záró Friss.

A			<i>tempo di coro</i>	Stretta / Friss			Coda
52–59	(: 60–67 ^a :)-b ²	(: 68–75 ^a :)-b	76–83 ³	(: 84–99 ^a :)-b – 100	101–116	117–131	131–155
a	a ¹ + a ¹	b + b	= Coro 24–29. ü. = Aria 44–51. ü.-	c + c	d	c	= K56/a ⁴ és K56/b kóda anyaga = eredeti Stretta kóda
x + x ¹	(: x + x ² :)	(: y + y ¹ :)		(: z + z ¹ + v :)	z ^v + w	z + z ¹ + v ¹	
4 + 4	(4 + 4) + (4 + 4)	(4 + 4) + (4 + 4)		4 + 4 + 8	4 + 4 + 4 + 4	4 + 4 + 8	
zkar	Erzsébet, zkar		kórus, zkar	Erzsébet, zkar			
B-dúr, 4/4	~ d-moll	~ B-dúr	B-dúr ~ Esz-dúr V	Esz-dúr, 2/4			

² Eredetileg Erkel a Cabaletta első két szakaszát egyben ismételtette volna, később döntött az a és b rész önálló ismétléséről.

³ Az autográf partitúrában ismeretlen kéztől, későbbi betétlapokon. NSZ bemutató szövegeiben az alaprég kopistája pótolta, NSZ-P-ben már alaprégben.

No. 9 Aria. Cabaletta, A (a/x) (AU fol. 84^a)



No. 9 Aria. Cabaletta, A (b/y) (AU fol. 86^b–87^a)



FÜGGELEK 5. No. 9 CORO ED ARIA CON CORO. A Stretta eredeti, húzott változata

Az autográf partitúrába a hangszerelés előkészítésekor Erkel végig bevezette az énekszólamot szöveggel együtt (AU fol. 87^b, 94^{a-b}), a négy hangszeres bevezető ütembe (76^v–83^v. ü.) pedig a hegedű és a nagybőgő szólamát. Majd az egészet húzta a kódáig (131. ü.), amelyet majd az új Stretta/Friss munkálataival egyszerre hangszerelt meg. Érdekes megjegyeznünk, hogy míg a kidolgozatlanul maradt eredeti Stretta oldalain az énekszólam alá – újabb munkafázis keretében, második lépésként – Erkel bevezette a szöveget, addig a végleges Stretta partitúrájában Erzsébet szólamát szöveg nélkül hagyta, és ezt később sem pótolta.

A formavázlat ütemszámozása folytatja a cabalettáét, a végleges változat strettájától az indexbe helyezett v-betű (vide-jelzés) különbözteti meg. A szürke szín itt is arra figyelmeztet, hogy az adott helynek – ez esetben a teljes eredeti strettának – megtaláljuk az előképét valamelyik korábbi forrásban.

Allegro		Coda
c	d	
76 ^v –83 ^v	(: 84 ^v –87 ^v + 88 ^v –91 ^v + 92 ^v –95 ^v :)	95 ^v . ü. = végleges Stretta 131. ü.
$\alpha + \beta^1$	$\beta + \gamma + \gamma^1$	
4 + 4	(: 4 + 4 + 4 :)	
zkar (α) majd Erzsébet (β^1)	Erzsébet	Erzsébet, zkar
Esz-dúr, 2/4		
α = K56/a ⁴ β^1 = K56/b, Aria-cantabile (28–31. ü.)	β = K56/a ⁴ , K56/b, Aria-cantabile (32–33. ü.) γ = K56/a ⁴ γ^1 = K56/b, Aria-cantabile (34–35. ü.)	

FÜGGELEK 6. K56/a⁴, K56/b, No. 9 Coró ed Aria con coró. Főbb motívumok

Az alábbi kottapéldák a szerzői kézirat diplomatikus átírásait hozzák. Az érthetőség kedvéért szükségesnek látszott néhány kiegészítés, ezek szögletes zárójelben szerepelnek. Ahol a lejegyzés következtelensége (pld. artikulációban) nem értelemszavaró, ott változatlanul hagytam a szerzői szöveget. Ugyanezért nem javítottam a szövegáthelyezést még azokon a helyeken sem, ahol az énekszólám artikulációja, és az Erkel által utólag bejegyzett szöveg beosztása ütközik.

α -motívum

K56/a⁴



No. 9 Aria. Stretta, elvetett, eredeti változat [= Stretta (1)] (AU fol. 87^b)



β -motívum

K56/a⁴



K56/b (M)



No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 81^b)



No. 9 Aria. Stretta (1) (AU fol. 87^b, 94^a)



β^1 -motívum

K56/b (M)



No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 81^b)



No. 9 Aria. Stretta (1) (AU fol. 87^b)



β^2 -motívum

K56/b (M)

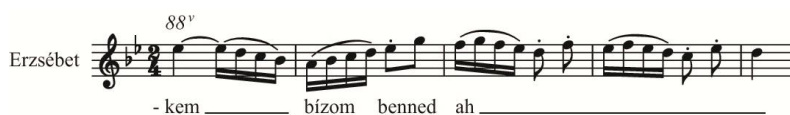


γ -motívum

K56/a⁴



No. 9 Aria. Stretta (1) (AU fol. 94^a)



γ^1 -motívum

K56/b (M)



No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 82^a)



No. 9 Aria. Stretta (1) (AU fol. 94^{a-b})



δ-motívum

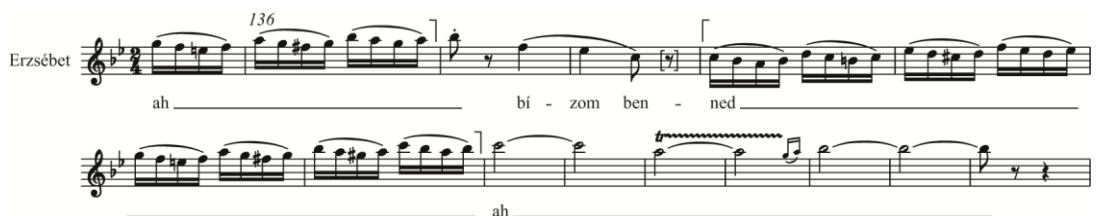
K56/a⁴



K56/b (Cd)



No. 9 Aria. Coda (AU fol. 94^b–95^a)



No. 9 Aria. Stretta (2) / Friss (AU fol. 90^a)



A kiskottával szedett hangok az eredeti változatot hozzák. Ezt Erkel a szólamok kimásoltatása előtt elvetette. Hasonló javításokhoz és e motívum további variánsaihoz lásd **Stretta (2)** 88–91., 101–112., 117–124. ü.

δ¹-motívum

K56/b (C3)



K56/b (C3)



No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 80^{a-b})



No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 80^b–81^a)

Erzsébet

ah nem váltja már

No. 9 Aria. Stretta (2) / Friss (AU fol. 90^b–91^a)

Erzsébet

A kiskottával szedett hangok = Doppler Ferenc javítása Erkel Ferencnek a fuvola szólamában eszközölt utólagos beavatkozása nyomán.

δ²-motívum

K56/b (C3)

K56/b (C3)

No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 80^b)

Erzsébet

- gár

No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 81^a)

Erzsébet

már ah

No. 9 Coro (AU fol. 75^{a-b})

Sopran

a vihar is osz - lik vég - re, S a nap is fény - lik

Erkel nem oldotta meg a 42–43. ü. szövegáláhelyezését, ezt később ceruzával javították. Utóbbi javítást kiskottával szedték.

δ²-motívum

No. 9 Aria. Stretta (2) / Friss (AU fol. 91^b–92^a)

Erzsébet

ε-motívum

K56/b (C1)



K56/b (C2)



No. 9 Aria. Cantabile (AU fol. 79^a)



V. UTÓSZÓ. ÖSSZEGZÉS

Erkel Ferenc Operái

Visszatekintve furcsán hat, hogy épp Nádasdy Kálmán szignálta azt a beadványt, amelyben 1951-ben az Operaház Dramaturgiai Bizottsága elsőként sürgette egy „kritikai Erkel-kiadás megjelenését”.¹ A minisztérium látszólag pozitívan viszonyult a javaslatához, egyetértő válaszát mégsem követték konkrét lépések. Az Erkel-összkiadás ügye csak az MTA Bartók Archívum (1969-től Zenetudományi Intézet) 1961-es alapításával került újból napirendre. Az ekkor még kislétszámú akadémiai kutatóhely a Zeneműkiadóval együttműködve próbálkozott meg a sorozat elindításával. A kitűzött céllal, amely az operák esetében csupán a közreadott partitúrákból készített zongorakivonatoknak, és nem maguknak a partitúráknak a kiadására irányult volna, a kritikai közreadás előkészítői lényegében 19. századi hagyományokat folytattak. Pedig az általánosan elterjedt régi gyakorlat nemzetközi szinten épp ezidőtájt kezdett változni, de egy partitúrkiadást célzó terv keresztülvitelének nálunk ekkor még nem sok realitása lett volna. A korabeli résztvevők ugyanakkor azt is tudták, hogy az alaposan átdolgozott változatban játszott Erkel-operák használatban lévő kéziratok partitúrái igencsak eltérnek attól, ami egy kritikailag közreadott partitúrából készült zongorakivonatban szerepelni fog, és amely alapján aligha lehet majd az operaházi játszópéldányokat javítani. A kezdeti elképzeléseket összegző, Somfai László által jegyzett és az MTA Zenetudományi Bizottságának benyújtott 1961. december 14-i javaslat szerint éppen ezért az esetleges előadásokhoz az MTA Bartók Archívumban letétbe helyezett közreadott partitúrákból fotó- vagy xerox-másolat készült volna kölcsönzések számára.²

Az Erkel-Összkiadás 1962-ben hivatalosan elindult. Megalakult a Bónis Ferenc (MTA Bartók Archívum Magyar Zenetörténeti Osztály), Vécsey Jenő és Somfai László (OSZK Zeneműtár) alkotta háromtagú szerkesztőbizottság, 1962 márciusában megfogalmazták a közreadói irányelveket, 1962. május 12-én Szabolcsi Bence intézetigazgató és Bónis Ferenc tudományos munkatárs már Erkel műveinek szerveződő kritikai összkiadásának tervéről, egy „Magyarországon még soha nem volt tudományos műfaj”, a „műzenei kritikai összkiadás” meghonosítására tett kísérletről tájékoztatta az MTA

¹ „Az Erkel-kultusz, amely természetes következménye haladó zenei hagyományaink ápolásának, szükségessé teszi egy kritikai Erkel-kiadás megjelenését. [...] javasoljuk, hogy a Zeneművészek Országos Szövetsége, a most alakuló Zenetudományi Intézet és az Állami Operaház Dramaturgiai Bizottsága folytasson tanácskozást arról: kik legyenek azok a személyek, akik a szükséges kritikai munkát elvégzik.” Vö. Berlász Melinda – Tallián Tibor (összeállította és szerk.). *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956*. I–II. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986. (= Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 8). Ide No. 111: II/ 257–258.

² Lásd Somfai László javaslatát: „Nagyterjedelmű műveknél (elsősorban az operáknál) *csak zongorakivonat jelenik meg nyomtatásban*.” MTA Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténet Osztály, jelzet nélkül. Nádasdy 1951-es beadványában zongorakivonatokat és partitúrák kiadására tett javaslatot. Vö. i. m., 258.

Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályát. Pénzügyi támogatásért folyamodtak, és engedélyt kértek, hogy „az akadémiai összkiadás-szabályzattal ellentétben” a Zeneműkiadó Vállalatot, mint egyetlen kiadót, mely „kotta- (partitúra és zongorakivonat) kötetek előállítására alkalmas technikai berendezéssel, illetve műszaki gárdával rendelkezik” a kiadás gyakorlati lebonyolításával megbízhassák.³ Az engedélykérésre ezúttal gyors válasz érkezhett. 1963 novemberében ugyanis a közreadói munkával megbízott Vécsey Jenő, az OSZK Zeneműtár akkori vezetője már az első opera, a *Bátori Mária* közreadásának befejezéséről tett jelentést az MTA Bartók Archívumának.⁴ 1966-ban bekövetkezett haláláig Vécsey további három Erkel-opera (*Sarolta*, *Dózsa György* 1–3. felvonás, *Erzsébet* 2. felv.) és Erkel öt operanyitányának (*Bátori Mária*, *Hunyadi László*, *Sarolta*, *Dózsa György*, *Brankovics György*, *Névtelen hősök*), valamint az *Erzsébet* Doppler Ferenc által jegyzett nyitányának kritikai közreadását végezte el. Vécsey halálával az Erkel-összkiadás projektje megfeneklett, anélkül, hogy egyetlen partitúra megjelent volna. Maradtak a korábban használt kéziratok vezérkönyvek, és az operák továbbra is a legkülönbözőbb zenei átdolgozásokban kerültek színpadra. Ezen rövid távon az 1998-ban Tallián Tibor által felélesztett, immár csupán az Erkel-operák összkiadásaként (*Erkel Ferenc Operák*) meghirdetett kritikai közreadás-sorozat sem változtatott, de elindult egy folyamat, és ma már egyre több olyan produkció születik, amely az azóta publikált három opera, a *Bátori Mária* (2002), a *Hunyadi László* (2006) és a *Bánk bán* (2009) közreadott partitúráját használja.⁵ Emellett a kritikai közreadás előkészítésével összefüggésben, illetve az ezzel párhuzamosan végzett forráskutatások nyomán lényegesen gyarapodtak az egyes művekkel, illetve Erkel, és általában a Nemzeti Színház operaműhelyével kapcsolatos ismereteink is.

Feltűnő lehet az 1960-as évek beli és a közel négy évtizeddel későbbi operaközreadási munkálatok üteme közötti nagy eltérés. Számos okot felsorolhatnánk. Döntő jelentőségű azonban mindenekelőtt, hogy Vécsey Jenő kizárólag az autográfokból dolgozott. Az összkiadás 1962-es közreadói irányelveiben ugyan feltételül szabták a művek forráskészletének feltárását, erre azonban nem került sor.⁶ Az autográf túlértékelésével

³ Mind az irányelvek, mind Szabolcsi Bence és Bónis Ferenc feljegyzése jelenleg az MTA Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténet Osztályának Erkel Összkiadás-anyagában található, jelzet nélkül. Az Erkel-összkiadásért ekkor a szerkesztőbizottság vezetője, Bónis Ferenc felelt.

⁴ Lásd Vécsey Jenő 1963. november 16-i jelentését. MTA Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténet Osztály, jelzet nélkül.

⁵ Lásd Kolozsvár Magyar Opera: *Bátori Mária*; Debrecen Csokonai Színház: *Hunyadi László*, *Bánk bán*; Magyar Állami Operaház: *Bánk bán*.

⁶ „A közreadónak minden mű valamennyi szöbajóhető »forrásértékű« kézirat és nyomtatott megjelenési formáját ismernie kell. Akár ismeretes az autográf, akár nem, a múlt századi, Erkel személyével, az általa vezetett előadásokkal, karmester-fiai által vezetett felújításokkal kapcsolatos forrásokat (partitúra, zongorakivonat, korrepetáló kivonat, szólamanyag stb.) át kell tanulmányozni, mert az Erkel életéből való, vagy az ő akaratát tükröző későbbi változtatásokat valamilyen formában az EÖ [Erkel Összkiadás] szövegében regisztrálni kell.” Vö. a szerkesztőbizottság (Bónis, Vécsey, Somfai) által 1962. márciusában „Az Erkel összkiadás közreadói irányelvei” c. kiadott dokumentum, MTA Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténet Osztály, jelzet nélkül.

Vécsey a korszak Urtext-konceptiójának is megfelelt, ugyanakkor elképzelhető, hogy partitúrarekonstrukcióira – ahogyan nevezni szeretne munkája eredményét –, bár ezeket alaposan kidolgozta, közreadóként maga is elsősorban úgy tekintett, mint a zongorakivonatok alapanyagára, és az irányelvekkel némiképp szembe helyezkedve, a széleskörű forráskutatást és a szólamanyag részletekbe menő átnézését nem feltétlenül szorgalmazta. Csupán egyetlen egyszer, a *Bátori Mária* közreadásának átadásakor jelezte a szólamanyag (utólagos) feldolgozásának szükségességét, de ezt is a „partitúra végső, kiadásra szánt formájának létrehozása érdekében”. Az MTA Bartók Archívumának írt 1963. november 16-i, már idézett levelében⁷ az autográf hiányzó oldalainak és az énekszólamok helyenként hiányzó szövegrészeinek pótlását, valamint a bandapartitúra közreadását és a húzások tisztázását sorolta fel a kontrollszerkesztés során elvégzendő feladatok között, ami mind a szólamanyag felhasználását feltételezte. A *Bátori Mária*, kizárólag az autográf alapján készült közreadását tehát Vécsey nem tekintette megoldottnak. Igaz, a szólamanyag bevonásánál csupán a hiányok pótlására, és nem a részletekbe menő egybevetésre gondolt.⁸ Ezzel együtt, a szólamanyag végül mégsem került elő a revízió során,⁹ a későbbi operák közreadásai pedig végképp mellőzték az előadások játszópéldányait. Ebben bizonyára az is közrejátszott, hogy a Nemzeti Színház egykori kottatára alig volt kutatható állapotban. Amikor Dolinszky Miklóssal Erkel első operájának közreadásába fogtunk eleve tudtuk, hogy a zeneszerző keze alatt használt nemzeti színházi előadási anyag megkerülhetetlen lesz. Legfeljebb az nem volt világos, hogy a szólamanyag-együttest hogyan és milyen súllyal kívánjuk szerepeltetni. Dolinszky Miklós, aki 1998–1999-ben az operát első körben közreadta, a Vécsey által jegyzett kéziratos partitúrából indult ki, ezt korszerűsítette, illetve javította, és főképp egészítette ki a nemzeti színházi szólamanyag alapján. Ő azonban ekkor

Lásd még az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának írt fent említett 1962. május 12-i feljegyzésben írottakat: „Egyetlen példa az előkészítés bonyolultságának érzékeltetésére: egy-egy opera hiteles zenei szövegének eldöntéséhez 4-5, egyenként kb. 7-800 oldalas, kb. 30-35 szólamú, nehezen olvasható kéziratos partitúrát, esetleg ezek kiírt szólamanyagát kell számonként, ütemenként, hangonként, sőt előadási jelenként egybevetni, esetleg a korabeli lapok regisztráló recenzióit és a kinyomtatott, vagy kéziratos librettót is segítségül hívni.”

⁷ Vö. 5. lábjegyzet.

⁸ Ez egy 1965. ápr. 25-i feljegyzésének szövegéből is kitér, amelyben a következőképpen foglalja össze, több opera közreadásának tapasztalata után, munkájának lényegét: „az eredeti partitúrák rekonstrukcióiból csakis a szerző által, eredetileg és tintával törölt részeket hagyom ki, egyébként minden ceruzával, vagy más tintával végzett húzást, rövidítést stb. eredeti formájában rekonstruálok. Bizonyos részek két, vagy több változatát is rekonstruálok. Az olvashatatlan részekre, a bizonytalan frazeálásra vonatkozó javaslataimat kétes esetekben ceruzával írom be, és külön, mellékelt füzetben regisztrálok ezekre vonatkozó összes észrevételeimet. Ezek szerint a revízió és a végső szerkesztés során az általam gondozott anyagban legfeljebb a kihagyások, törlések, stb. kerülhet sor, a magam részéről viszont semmiképpen sem lehet szükség kiegészítő munkára.”

⁹ A *Bátori* Vécsey által közreadott partitúrájának revízióját, egyben az opera végleges szövegének elkészültét a szerkesztőbizottság 1964. november 1-re vállalta a Zeneműkiadó felé, de erre végül csak 1966-ban került sor, egy egyszerű kontroll szerkesztés formájában, és nem a Vécsey Jenő és egyébként a közreadás irányelveiben is megfogalmazott széleskörű forráskutatás után, és a szólamanyaggal való egybevetés formájában. Lásd a Zeneműkiadó Vállalat vezetőjének, Tardos Béla igazgató Bónis Ferenchez intézett 1965. ápr. 13-i levelét, továbbá Kalmár László nyilatkozatait. MTA Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténet Osztály, jelzet nélkül.

még alapvetően a hitelesebbnek, pontosabbnak vélt szólamfüzetek bevonásával dolgozott, tehát nem a teljes készlet alapos ismeretére alapozott. Közreadásának áttekintésekor derült ki, hogy ez nem elég, és a teljes nemzeti színházi szólamanyag-együttes részletes feldolgozására szükség lesz. E munka elvégzését (kopisták azonosítása, stemma felállítása), valamint a források összes eltérését regisztráló munkapartitúra elkészítését ekkor magamra vállaltam. A forrásértékelés és a munkapartitúra birtokában az elsőt ekkor egy második közös, majd egy harmadik, általam egyedül végigvitt kritikai közreadás követte. Utóbbi verzióban jelent meg 2002-ben a *Bátori Mária*.

Erkel első két operájának forrásai

A *Bátori Mária* majd a 2006-ra elkészült *Hunyadi László* közreadásának előkészítése során a Nemzeti Színház, ill. Operaház használati kottaanyaga mellett a vidéki társulatok 19. és kora 20. századi játszópéldányait is számbavettem. A korábban jegyzett forráskészlet sok ezer oldallal bővült. Ebből a közreadási munkába közvetlenül bevont források – a zeneszerző által vezényelt előadások vezérkönyveként használt autográf kötetek, a nemzeti színházi másolt partitúrák és a Nemzeti Színház csaknem hiánytalanul fennmaradt szólamfüzetei – operánként 6000–7000 oldalt tettek ki. A nemzeti színházi másolt vezérkönyveket csupán referenciaként használtam, az autográf partitúrák és a szólamanyagok mindkét opera esetében főforrásként funkcionáltak.

Erkel első két operájának szerzői partitúrája többfunkciós kézirat. Ezekben készült a hangszerelés, majd később ezek a kötetek léptek elő az előadások vezérkönyvévé is. A hangszerelési munka lendületében pontatlanul hagyott lejegyzést azonban Erkel a későbbiekben sem pontosította, autográf vezérkönyveinek alaprétege a dinamika, artikuláció tekintetében csak jelzésszerűen tájékoztat szerzői elképzeléséről. Annál jobban közvetítik szerzői akaratát a szólamfüzetek, amelyekbe az általa vezetett próbákon a zenekari zenészek többé-kevésbé következetesen bejegyezték utasításait. A megszilárdult változások a szólamfüzetek későbbi duplumaiban már alaprétegben jelentkeznek. A hevenyészett lejegyzésen túl az autográfok hiányosak is. A *Bátori Mária* autográf partitúrájából az alapréteghez tartozó oldalak közül is elveszett néhány, és mindkét opera szerzői kéziratából hiányoznak egyes utólag komponált betétszámok. Önálló előadásait követően elszakadtak az opera korpuszától vagy egyszerűen elkallódtak, legkorábbi forrásaik a nemzeti színházi szólamok és partitúramásolatok. Hogy csupán a fontosabbakat említsük: a nemzeti színházi eredeti betétlap-garnitúra a legkorábbi hiteles forrása a *Bátori Mária* – a premiert követő évben komponált – nyitányának, ahol hiányzik a szerzői kézirat, és a korai partitúramásolatok enyhén eltérő verziókat rögzítenek. Ugyanitt Liebhardt Lujza 1852-es

Cabalettájáról, Hollósy Kornélia és Jekelfalusi Albert az 1858-as felújításhoz elkészült új szerelmi duettjéről, valamint a feltehetőleg ugyanekkor beiktatott magyar táncokról mindeddig csupán sajtóbeli értesüléseink voltak. Zenei anyaguk a kritikai közreadás előkészítése során a nemzeti színházi, illetve népszínházi kották közül került elő – partitúra nélkül. Ezeket tehát új kompozíciókként regisztrálhattuk. A *Hunyadi László* forrásaiból megintcsak a premier után egy évvel komponált nyitány szerzői kézírata hiányzik; az opera betétszámái közül pedig a No. 19-es *Magyar tánc* [későbbi nevén a *Palotás*] és a No. 7-es László-ária Stéger Ferenc számára 1859-ben kibővített középprésének autográf partitúrája veszett el. Mindkét betét legkorábbi autorizált forrása az eredeti nemzeti színházi betétlap-garnitúra. Szintén a nemzeti színházi játszópéldányok autorizálják a *Hunyadi* – egyébként bizonytalan szerzőségű, vagy biztosan nem szerzői – további utólagos beavatkozásait is, közöttük a No. 13 későbbi bevezetését, illetve a Mária-cabaletta Erkel Gyula írásában fennmaradt kadenciáit, és a La Grange-ária Erkel Sándor által átdolgozott hangszerelését. A szólamanyag alapján tudható, hogy ezek már Erkel Ferenc idejében megszilárdult, a szerző által jóváhagyott, vagy legalábbis ismert változtatások voltak.

A Nemzeti Színház másolt partitúráinak forrásértéke problematikus.¹⁰ Mindkét – mindeddig szintén ismeretlen – másolatot közvetlenül a bemutatók után, biztonsági kópiaként, egyben esetleges kölcsönzésekre, mindenekelőtt az operák külföldi terjesztésére gondolva készítette a Nemzeti Színház.¹¹ A másolatok eredeti rendeltetéséből, reprezentatív funkciójából következett, hogy a kopisták, Anton Weindl és Kocsi János zenekari zenészek a kottaszöveg rendezésére is megbízást kaptak. Anton Weindl a *Bátori Mária* autográf kéziratába is beavatkozott. Nyilván még a szólamfüzetek kimásolása előtt, elsősorban dinamikát érintő kiegészítéseivel szinte teleírta a szerzői partitúrát. A másolt vezérkönyvekben pedig mindketten – a mű hangzó élményének birtokában – bátran pótoltak, egységesítettek, szinte túlterhelve a kottát az előadási jelekkel, utasításokkal, és a túlságosan pedánsan, minden szólamba átvezetett artikulációval, agogikával.

A felmerülő problémák ellenére a rendelkezésre álló forráskészlet lényegében minden fontosabb utólagos szerzői beavatkozásról tájékoztat, és részletesen dokumentálja a két opera alakváltozásait mind a Nemzeti Színház, majd Operház, mind a korabeli vidéki társulatok viszonylatában.¹²

¹⁰ Mivel a szerző által autorizált források mindkét opera kritikai jegyzetei részletesen számot adnak eltéréseikről, azonban a közreadás során csupán referenciaként jöhettek számításba.

¹¹ A *Bátori* másolt partitúrájában német partitúrafejet írtak, de a szöveget végül nem vezették be. A *Hunyadinál* erre is sor került.

¹² A kritikai közreadás minden szerzői vagy a szerző által autorizált beavatkozásról számot ad. A *Bátori Mária* esetében egy nagyjából 1841 végére lezárult kompozíciós folyamat eredményeként létrejött változat, a *Hunyadi Lászlónál* az 1862–1864-re kialakult verzió szerepel a főszövegben. A korábbi, felülírt változatok, illetve a későbbi, de valamilyen okból a főszövegbe be nem emelhető kiegészítések a közreadások függelékében, illetve a

Szerzőségi kérdések

A közreadási munkálatok során végzett forráskutatásokon kívül a szerzőség kérdésével összefüggésben a *Bánk bánnal* bezárólag Erkel színpadi műveinek teljes nemzeti színházi és vidéki előadási anyagát feldolgoztam. Ezzel nagyjából egyidőben vált kutathatóvá Erkel Gyula hagyatékának a gyulai Erkel Múzeumba került nagyobbik fele, majd néhány évvel később ennek – jelenleg az OSZK Zeneműtárának gyűjteményében található – kisebbik hányada. Utóbbi feldolgozását előbb Sziklavári Károly, majd magam végeztem, a gyulai Erkel Múzeum kottaanyagát elsőként Kassai István és Sziklavári Károly vette leltárba, illetve értékelte. Mindkét állomány számos hasznos forrást, többek között számos vázlatot, fogalmazványt őriz, melyek újbóli elemzése, akárcsak a korábban már ismert, és többszörösen elemzett autográf partitúráké, új megvilágításba helyezte Erkel színpadi műveinek szerzőségét. Véleményem szerint, mind a közös munka kezdetének idejével, mind ennek jellegével kapcsolatos elképzelésünket felül kell vizsgálnunk. Anélkül, hogy a részletekbe belemennénk: Somfai László az Erkel szerzői kézirataival foglalkozó 1961-es tanulmányában a közös munka megjelenését az 1855-ös *Salvator Rosa*, de méginkább az 1857-es *Erzsébet* komponálásánál jelölte ki. Somfai nem ismerte az 1844-ben bemutatott *Két pisztoly* szintén vegyes lejegyzésű kéziratát, mellyel szembesülve Legáný Dezső – Somfai következtetéseinek nyomdokán haladva – a műhelymunka kezdetét e népszínművel hozta összefüggésbe, és tizenhárom évvel korábbra helyezte át. E hipotézisek egyike sem tartható.

A *Bátori Mária* közreadása idején magam sem fedeztem fel, további Erkel-autográfok elemzéseinek tapasztalatával visszatérve az opera szerzői kéziratához döbbszemtem csak rá, az egyébként kézenfekvő tényre, hogy közös munkára, kisegítőre már Erkel első színpadi művének kidolgozásakor is szükség volt. Ez nem elsősorban Erkelen, hanem a rossz tervezésen múlhatott, és teljes mértékben beilleszkedett abba a gyakorlatba, amely a színház működését egyébként jellemezte. Sőt talán nemcsak a pesti Magyar Színházét. A *Bátori Mária* esetében ezt az alaphelyzetet legfeljebb csak bonyolította, hogy egy fiatal, az operarészleg irányításával is küszködő karmester első színpadi művéről volt szó, amelynek bemutatója – talán épp az intézmény névváltoztatásával, a pestinek nemzetire való cseréjével összefüggésben – váratlanul sürgetővé vált. A pár hónapja elakadt munkafolyamat belendítésére az énekes, rendező, librettista, fordító és zeneszerző Szerdahelyi József, a társulat színházi mindenese vállalkozott anonim módon – mint annyi más alkalommal ugyane társulat kedvéért Kassán vagy a Várszínházban, többek között Heinisch József karmester oldalán, és többször Egressy Benjámin hangszerelőjeként. Írása a *Bátori Mária*

szerzői kéziratában a második felvonás 162 föliójából 85 fölión jelentkezik. A scénák kivételével gyakorlatilag minden átvehető számot átvállalt, ami kimaradt – mint például a *Scena ultima a Preghierával* és a záró bosszúkórossal együtt – valószínűleg a hangszerelési munkák újrafelvétele idején nem állt még készen, vagy olyan részlet volt, amelyben Erkel eleve áttetszőbb hangzást képzelt el. Szerdahelyi nyilvánvalóan hangszerelt, és nem másolt. A No. 12-es *Vadász dal* és a No. 13-as *Bordal* come soprával lejegyzett visszatérése utáni kóda kivételével azonban – ahol az is elképzelhető, hogy teljes mértékben rá hárult a partitúra hangszerelésének kidolgozása – általában csak a fűvósok szólamát kellett megoldania a colla parte vonósok vagy az énekszólamok alapján. A színházi munkában, de talán még a zeneszerzésben is tapasztaltabb kolléga hangszerelését Erkel átnézte – ekkor vezette be a hiányzó timpani szólamot –, de szinte egyáltalán nem javított. Ezzel szemben Szerdahelyi írása utólagos korrekciók formájában a második felvonás azon számaiban is megjelenik, amelyek hangszerelését maga a komponista véglegesítette. Kettejük alapvetően egyenlőtlen viszonyát jellemezné ez a helyzet? Talán. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy Szerdahelyi jóllehet a hangszerelésbe avatkozott be, kifogásai nem az instrumentáció, hanem a dramaturgia felől érkeztek. Kontrasztok beépítését, drámai szituációk kiemelését célozták. Alapvetően pedig az általános elvárásokat tükröző, konvencionális beavatkozások voltak. Nem alaptalanok, ha azt vesszük, hogy a bemutató legrészletesebb magyar nyelvű kritikájában Mátray Gábor még így is épp a hatásos kontrasztokat hiányolta a darabból. Ezt Erkel is felfogta, és elfogadta a korrigálást.

Hangzásideáljától azonban nem távolodott el mégsem. A **Hunyadi László**ban újabb kísérletet tett ennek elfogadtatására – ezúttal sikeresen. A *Hunyadi* a *Bátori Mária* bemutaton átívelő kompozíciós munkájának lendületét kihasználva készült, némi túlzással, a *Hunyadiban* Erkel a *Bátorit* fogalmazta újra. Ebben pedig nem volt szüksége segítségre, annál is inkább mivel bőven jutott idő a befejezésre. Sőt ezúttal a bemutatóra épphogy kényszerűen sokat kellett várnia. A premier műalakján a későbbiekben emiatt nem is javított. Az utólagos beavatkozások itt pótlások – a nyitány kivételével – elsősorban énekeseknek tett engedmények, személyre szabott kiegészítések voltak: Hollósy Kornélia beállásakor 1847-ben (*No. 19 Cabaletta*), Anne de la Grange vendégszereplése alkalmával 1850-ben (*No. 12b Aria*), és a jó barát, Stéger Ferenc kedvéért 1857-ben (*No. 7 Aria* bővítése). A bemutató változatának és mindezen betétszámoknak, valamint a részben újabban előkerült átdolgozásoknak, áthangszereléseknek (pld. *Mária-cabaletta*) a szerzősége egyértelmű, a *Magyar tánc* kivételével – ahol autográf hiányában, ugyanakkor a műfajból is adódóan a korábbi elemzők jogosan kételkedők voltak – a későbbi betétszámok szerzősége sem vitatható. A *Magyar tánc* szerzőségét továbbra sem tudjuk egyértelműen bizonyítani, van azonban

néhány újabb adalék: A tánc első megszólalását az Erkel-kutatás mindeddig az 1849. december 8-i *Hunyadi*-előadással vagy Anne de La Grange 1850. július 18-án kezdődő vendégszereplésével hozta összefüggésbe, és nem figyelt fel a *Hunyad László* 1848. december 9-i színlapjára, amely már ekkor egy magyar tánc előadását hirdette, ráadásul Tóth Soma koreográfiájával. Nem voltak ismertek a tánc korai forrásai: az eredeti nemzeti színházi betétlapegyüttes és a tánc Campilli Frigyes nemzeti színházi balettmester tulajdonát képező partitúramásolata sem. Mindezek a betét korai, Erkel keze alatt megszilárdult folyamatos előadási gyakorlatát, közvetve ennek szerzőségét valószínűsítik. A forráskritikai munka további hozadéka volt, hogy ráirányította a figyelmet a La Grange-ária eredeti változatára, az ária máig megszilárdult alaposan áthangszerelt verziójának rövására. Az újabban feldolgozott nemzeti színházi betétlapok és a szintén újabban előkerült nemzeti színházi másolt vezérkönyvben található betétpartitúra, az áthangszerelés legkorábbi forrása alapján, véleményem szerint ez az átdolgozás nem Erkel Ferentől, hanem Erkel Sándortól származik. A betétpartitúrát ő jegyzi, apró javításai alapján látható, hogy az opera szerzői kéziratából dolgozott, tehát nem másolt, maga az áthangszerelés pedig nagyon hasonlít ahhoz, amit az *Erzsébet* opera, bizonyítottan tőle származó 1879-es átdolgozása tükröz. Ráadásul a La Grange-ária áthangszerelése is épp ezidőtájt készülhetett. Nemzeti színházi betétlapjai legkésőbb 1878-ban már leváltották az eredeti változatot. Erkel Ferenc tudtával, Erkel Sándor keze alatt, aki 1874–1875-ben állt a Nemzeti Színház zenekarának, majd az egész operatársulat élére.

A *Bátori Mária* kivételével Erkel Sándor kézírása apja minden operájának autográf vezérkönyvében előfordul. Kisegítőként egyes operák komponálásánál is jelen volt, de főképp átdolgozóként volt jelentős, utólagos beavatkozásai gyakorlatilag minden általa vezényelt Erkel-opera kéziratát érintik, és nemzeti színházi, majd operaházi karmesteri tevékenysége nyomán ezek máig tartó érvénnyel meg is szilárdultak. Gyakran nehéz eldönteni, hogy bejegyzései a munka mely fázisában kerültek az operák szerzői vezérkönyvébe. Személy szerint Erkel Sándor La Grange-ária és *Erzsébet* opera beli áthangszerelésének, és a *Bánk bán* újabban előkerült primér forrásanyagának, valamint kompozíciós folyamatának vizsgálata vezetett el az Erkel-életmű szerzőségi kérdéseinek tanulmányozásához. A *Bánk* komponálása ugyanis feltételezhetően az 1840-es évek végére – 1850-es évek elejére nyúlik vissza. E mű szempontjából sem érdektelen, hogy mikor és hogyan, milyen intenzitással került sor, ha egyáltalán sor került, műhelyszerű munkára ezekben az években. Legány Dezső korábbi, az 1844-es *Két pisztollyal* kapcsolatos hipotézise alapján elképzelhető lett volna, hogy a közös komponálás Erkel e főművének genezisében is szerepet játszon. Erkelnek a közös munkával kapcsolatos tapasztalata e

periódusban azonban egészen más volt, mint ahogyan eddig gondoltuk. Egyrészt, mint láthattuk, több volt ez, hiszen Erkel már a *Bátor Mária* komponálásánál kénytelen volt engedni a színházi üzem erőszakosságának. Másrészt véleményem szerint kevesebb is volt az 1840-es évek közösmunka-tapasztalata, mint amennyit Legány Dezső – a Somfai-elemzések mintájára – a *Két pisztoly* kottaképéből kikövetkeztetett, az Erkel-kutatás pedig egyhangúlag elfogadott. A *Két pisztoly*ban, véleményem szerint műhely szerű komponálásra nem került sor. Közös munka elképzelhető, de számos esetben Erkel egyértelműen másodikként jegyezte be az énekszólamot a kíséítő által már teleírt partitúrába, és önmagában már ez a tény, de néhány további körülmény alapján egyértelműnek tűnik, hogy Erkel kíséítője ha nem is másolt, de mindenképp egy alaposan kidolgozott *Vorlage* alapján dolgozott. Amúgy is nehezen feltételezhető, hogy a zeneszerző oly mértékben kiadta volna a munkát a kezéből, amint ezt a kotta írásképe sugallni látszik. A betétek dallamainak többsége a népies dalok nyílt szöveggént variálódó, közös anyagából került ki. Ha a dallamok nem Erkelről származnak, csupán a hangszerelés lehetne a sajátja. A népszínmű első felvonásának partitúrájában viszont kizárólag a *Fra diavolo* kórusának áthangszerelése (No. 8/2) teljes egészében autográf, az első felvonás összes többi oldalára mindössze az énekszólamot vezette be Erkel, a hangszeres szólamok a kíséítő írásában szerepelnek. Ez a kíséítő nem Doppler Ferenc volt (ebben tehát Legány tévedett), hanem egy mindeddig azonosítatlan, feltehetőleg nemzeti színházi zenész. Nyilvánvaló másolási hibái *Vorlagé*ra utalnak, mely ez esetben nem lehetett más, mint Erkel többé-kevésbé részletes fogalmazványa. Amikor tehát Legány Dezső arról beszélt a *Két pisztoly* vegyes lejegyzésű autográf partitúrájának elemzésekor, hogy az általa Dopplerként azonosított kíséítő „az első felvonás *Erkel által szerzett* énekszámait meghangszerelte”, nem tudhatta, hogy ezáltal tulajdonképpen azt mondta ki: lényegében a kíséítőt illetné meg a *Két pisztoly* csaknem teljes első felvonásának szerzősége. Márpedig az idegen dallamokat bizonyára nem maga Erkel jegyzi be a partitúrába, ha ezek feldolgozásával korábban nem foglalkozott, az sem valószínű, hogy a színlapon egy személyben vállalja első népszínműi közreműködésénél a zenei szerkesztő szerepét, ha a darab több mint felét kitevő első felvonás harmonizálásában és hangszerelésében nem vesz aktívan részt. Tény viszont, hogy Erkel – megint csak eddigi elképzelésünkkel ellentétben – nagyon korán elveszítette érdeklődését a **népszínmű** műfaja iránt. Ez tulajdonképpen nem meglepő. A népszínművek forrásanyagának feldolgozása és dallamainak azonosítása alapján világos, hogy Szigligeti gyakorlatilag hangszerelőként vette igénybe Erkelt, a dallamok kiválasztására sem adott számára lehetőséget. Közös népszínműveikben alig találunk olyan zenei betétet, amelynél ne lehetett volna bizonyítani a dallamok bemutatónál korábbi eredetét. A műfajjal kapcsolatos koncepció ismeretében ez

természetes: a népies dalrepertoár, mint egyfajta „közzene”, illetve közköltészet funkcionált, az anonimitás vagy többszerzőség sajátja volt. Az Erkel-kutatás azonban mindeddig erről mégsem vett tudomást, akárcsak arról a tényről, hogy milyen kölcsönzések épültek be Erkel népszínmű-zenéibe: Thern Károlytól, Szerdahelyi Józseftől és Doppler Ferencről, de Rossinittól (*A sevillai borbély*) és Aubertől (*Fra Diavolo*) a *Két pisztoly*ba, Kaczér Ferencről, Egressy Benjáminról(?) *A zsidóba*, illetve szintén Aubertől (*Fekete dominó*) *A rab* számai közé.¹³ Szintén ismeretlen volt mindeddig, hogy Erkel hogyan hasznosította újra saját népszínmű-betéteit. A Szigligetivel közösen összehozott második népszínmű, a *Debreceni rüpfők* anyagának kétharmada *A rab* és az *Egy szekrény rejtelmébe* is bekerült. A mindössze egy előadás megért, lényegében megbukott *Debreceni rüpfők* – mindeddig elveszetteként számon tartott – szerzői kéziratának oldalaira a két későbbi népszínmű vezérkönyvében figyeltem fel. Ezeket tehát Erkel még a bemutató előtt egyszerűen átemelte ezekbe.¹⁴ A műfaj mindezt, megengedte, valódi kompozíciós műhelymunkának pedig itt amúgy sem lett volna tere. A népszínművek a közös „szerkesztésnél” többre nem adhattak alkalmat. A *Két pisztoly* előkészületei alatt Erkel műhelye tehát nem alakult többszemélyes alkotói bázissá, annak ellenére, hogy a zeneszerzői együttműködéssel kapcsolatban ekkor már voltak tapasztalatai.

E megállapítások, illetve hipotézisek mentén a *Salvator Rosa* kéziratához érve megint csak elbizonytalanodunk. Erkel mindössze az első két szám énekszólamainak bejegyzőjeként szerepel az egyébként szerzőmegjelölés nélküli vezérkönyv oldalain. Az első két szám hangszerelése, amúgy pedig a szinte teljes melodráma zenéje ezúttal ténylegesen a Doppler Ferencé. Erkel, akárcsak legtöbb népszínmű-zenéje esetében itt sem jelöltette magát szerzőként. Ezúttal valóban teljes joggal. A *Salvator Rosa* nem Erkel, hanem Doppler műhelyének működésébe ad betekintést, egyszersmind pedig abba a többszerzős munkamódszerbe, amely az üzemszerű létből fakadóan a Nemzeti Színház korabeli gyakorlatát, legalábbis a zeneileg kevésbé igényes műfajok terén jellemezte. A *Két pisztoly*hoz képest a *Salvator Rosában* tehát a szerepek megfordultak. Előbbiben a munka alapvetően Erkel kezében volt. Ennek során Szerdahelyi Józseftől és a fiatal Dopplertől zenét kölcsönzött, egy harmadik, minden bizonnyal nemzeti színházi zenész segítségét pedig másolóként, esetleg hangszerelőként vette igénybe. A *Salvator Rosa* komponálását azonban – több opera megírásának tapasztalatával a háta mögött – Doppler Ferenc fogta egybe, és

¹³ A *Két pisztoly*ban e kölcsönzések is bizonyíthatóan Szigligetitől származnak. A színműíró már a népszínmű szövegének fogalmazványába ezeket bevezette.

¹⁴ Utólagos bejegyzések, javítások árulják el a betétek eredeti hovatartozását. A *rab* partitúráját Legány Dezső még nem ismerhette, nemrég került elő, és kutatásaim során azonosítottam Erkel autográfként benne a *Debreceni rüpfők* anyagával.

Erkel volt az, aki a majdhogynem anonim kölcsönző–közreműködő szerepét Doppler Károly mellett elvállalta.

Mindazonáltal a *Salvator Rosa* Erkel kompozíciós módszerének alakulásában is fontos állomást képvisel. Ez a munka teremtett alkalmat arra, hogy Erkel és Doppler Ferenc zeneszerzőként – Doppler műhelyében ugyan, de – együtt dolgozhasson. Ez a tapasztalat pedig a császári pár első pest-budai látogatására készült *Erzsébet* munkálatai során meghatározónak bizonyult. Doppler Ferenc nem csupán az *Erzsébet* első felvonását írta meg, hanem az Erkel által vállalt második és a Doppler Károly által jegyzett harmadik felvonás kialakításában is részt vett, sőt, az 1865-ös felújítás alkalmával az ekkor még hiányzó nyitány komponálását is elvállalta, jóllehet ekkor már évek óta Bécsben működött, és nem volt tagja a Nemzeti Színház együttesének. Mindezzel együtt Doppler szerepét mégsem szabad túlbecsülnünk. Az *Erzsébet* három felvonása három nagyon különböző minőségű és stílusú önálló egység. Bár Erkelt a mű egésze láthatóan nem érdekelte, saját felvonásának kompozíciós munkálatait igyekezett kézben tartani. Az *Erzsébet* Erkel által komponált második felvonásának négy bifóliónyi kompozíciós anyaga alapvetően két számhoz, Erzsébet és Lajos duettjéhez (*No. 7 Duetto*), valamint Erzsébet áriájához (*No. 9 Coro ed Aria*) készült. Ezeken kívül pár részvázlat a felvonást bevezető *Koldusok karát* (*No. 6 Coro*) érinti, egy további folyamat dallamvázlatát pedig feltehetőleg az opera két mellékszereplője, Gunda és Kuno *Cabalettájába* szánta Erkel. Hogy hogyan is indult a kétszemélyes komponálás, arról forrásaink meglepően sokat elárulnak. Az opera vegyes lejegyzésű szerzői partitúrája és az újabban előkerült kompozíciós vázlatok, fogalmazványok alapján Erkel igencsak óvatos volt, Doppler pedig lényegesen szolgálbb másodhangszerelőként viselkedett, mint a későbbi közreműködők. Mindössze a szerzői vonóslétét szólamait kettőző fúvósok megoldásával foglalkozott, valamint a partitúra autográf kóruszólamait, illetve a zeneszerző zongoraletét-formában lévő fogalmazványait írta szét különböző hangszerekre. Új zenei gondolatokkal vagy akár csak hangokkal nem egészítette ki a szerzői változatot, még olyan helyeken sem, ahol egészen nyilvánvaló módon erre szükség lett volna. Hosszú évek hallgatása után, bizonyos zeneszerzői feladatok megoldásában Erkel tehát igénybe vette Doppler segítségét, a munkát azonban ő irányította és kontrollálta, mégpedig sokkal nagyobb mértékben, mint ahogyan erre az autográf partitúra írásképe következtetni enged.

VI. BIBLIOGRÁFIA

I. Primer források és irodalom: Kéziratok (Erkel elemzett műveinek főbb kéziratos zenei forrásai; A Nemzeti Színház további repertoárdarabjainak hivatkozott zenei forrásai) • Színpadi művek felhasznált szöveges forrásai (kéziratok, korabeli nyomtatványok) • Korabeli dalgyűjtemények és népdalkiadványok (kéziratok, nyomtatványok) • Levéltári és egyéb hivatkozott szöveges dokumentumok, dokumentumközlések • A hivatkozott kritikákat közlő folyóiratszámok jegyzéke • Felhasznált primer irodalom **II. Szekunder irodalom:** Erkel-életrajzok, szócikkek, műjegyzékek • Erkel Ferenc Operái • Erkel-tanulmányok • További szekunder irodalom (19. század, színház- és operatörténet, kompozíciós módszer, kritikai közreadás)

Munkám során Erkel közreadott műveinek teljes fellelhető forráskészletének feldolgozását (*Bátori Mária*, *Hunyadi László*, *Bánk bán*) elvégeztem, egyéb tárgyalt műveinél (népszínművek, *Salvator Rosa*, *Erzsébet*) pedig a teljes nemzeti színházi, illetve népszínházi előadási anyagot értékeltem. A közreadáshoz végzett forráskutatások mellett áttekintettem Erkel színpadi műveinek újabban kutathatóvá vált teljes nemzeti színházi anyagát, és Erkel hagyatékának részben a gyulai Erkel Múzeumban és – egy éve – részben az OSZK Zeneműtárában található kézirateit is. Az Erkel-autográfok Major Ervin, Somfai László és Legány Dezső óta kibővült készletét időszerű volt újból felmérni. Erre a dolgozat második fejezetében vállakoztam röviden. Erkel műveinek forrásaiban akár közreműködőként, akár kopistaként számos kézírás fordul elő, melyek azonosítása során további kortárs zeneszerzők és kopistaként alkalmazott zenészek mindeddig szintén feldolgozatlan kéziratanyagának vizsgálatát is szükségessé tette. A munka természetéből adódott tehát a vizsgált forrásanyag bősége, amely az opera-összkiadás keretében közreadott három Erkel-opera esetében a vidéki magyar színházak javarészt feldolgozatlan kézirateit is felölelte. Mindazon források felsorolása, melyekkel a disszertáció előkészítése idején e témával összefüggésben dolgoztam nem lehetséges, ez túllépné a megadott kereteket. Az alábbi forráslistába így csupán azokat a zenei forrásokat vettem fel, amelyekre a leadott szövegben részletesebben kitérek vagy legalábbis hivatkozom. Hasonló módon jártam el a primer és szekunder irodalom összeállításánál is. Több mint egy évtizede folytatott kutatásaim és közreadói munkám során mind a magyar, mind a referenciaként átnézett, felhasznált nemzetközi szakirodalom tekintélyes volt és széles körből válogatott: zene-, színház- és irodalomtörténeti tanulmányok, forráskritikával foglalkozó gyakorlati és elméleti munkák mellett szerepeltek közöttük az egyes alkotók kompozíciós módszerével, a kritikai közreadások stratégiáival, a notáció kérdésével, a hangszereléssel foglalkozó írások. Mindezekből elsősorban a hivatkozott tételeket, ezeken túl pedig egy szűk válogatást tartalmaz az alábbi bibliográfia. Ezek mellett számos publikálatlan adatbázist használva a primer források és irodalom további feldolgozásaihoz is hozzájutottam. A felhasznált magyar adatbázisokat a bibliográfia végén sorolom fel. Az ismert nemzetközi adatbázisok felsorolásától eltekintettem.

I. PRIMER FORRÁSOK ÉS IRODALOM

I.1. KÉZIRATOK

I.1.a. Erkel elemzett műveinek főbb kéziratossági forrásai

Saverio Mercadante: *Eskü (Il giuramento)*. Pesti Magyar Színház, 1839. január 12.

Autográf partitúra. Erkel Ferenc és Kirchlehner Ferenc által zongorakivonatból készített 1839-es hangszerelése, Erkel legkorábbi fennmaradt autográf partitúrája. OSzK Zeneműtár, ZBK 174.

Bátori Mária. Opera 2 felvonásban. Szöveg. Egressy Benjámín. Bem.: 1840. augusztus 8.

Az opera kétkötetes autográf partitúrája. A második felvonásban a fúvosok hangszerelése részben Szerdahelyi Józseftől. OSzK Zeneműtár, Ms. Mus. 3.

Nemzeti kar Bátori Mária Operából. A No. 1 Coro nyolc üteme. Autográf zongorakivonat, Pest 1841. április 24. OSzK Zeneműtár, Ms. Mus. 11.

Autográf vázlat a Király tervezett b-moll áriájához. A vázlat az 1839-es *Begleitungs Stimmen zu den Csel Variationen* (L14) autográf partitúrájának utolsó két oldalán található. OSzK Zeneműtár, Ms. Mus. 1661.

Az autográf nemzeti színházi másolata. OSzK Zeneműtár, Erkel Gyula hagyatéka.

Az utólagos nyitány Nemzeti Színház számára készült partitúramásolata. OSzK Zeneműtár, Erkel Gyula hagyatéka.

A Nemzeti Színházban használt karpartitúra és zenekari és énekkari szólamanyag, valamint szerepszólamfüzetek. OSzK Zeneműtár, ZB 60c, e, f, g.

Bandapartitúra. NSZ részeként fennmaradt másolat. OSzK Zeneműtár, ZB 60d.

Bandaszólamok. NSZ részeként fennmaradt szólamanyag. OSzK Zeneműtár, ZB 60d.

Az 1852-es *Cabaletta* (No. 8) szólamanyaga. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1126.

Introduction, a No. 1–3 partitúramásolata (ZO) az egykori Nemzeti Zenede gyűjteményéből. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetörténeti Kutatókönyvtára, M 46.668.

Introduction, a No. 1–3 ZO alapján készült kéziratossági szólamanyaga az egykori Nemzeti Zenede gyűjteményéből. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetörténeti Kutatókönyvtára, M 37.542.

A nyitány partitúramásolata az egykori Nemzeti Zenede gyűjteményéből. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetörténeti Kutatókönyvtára, M 36.882.

A nyitány partitúramásolata, Erkel Ferenc saját kezű, Ruzitska Györgynek szóló ajánlásával. OSzK Zeneműtár, Ms. Mus. 2644.

A nyitány zongorakivonata. Ruzitska György kézírata. OSzK Zeneműtár, Ms. Mus. 2645 (Ruzitska-hagyaték).

A nyitány zongorakivonata. Erkel Sándor kézírata. OSzK Zeneműtár, Erkel Gyula hagyatéka.

Orgia-tánc. Balettzene. Bem.: 1842. február 1.

Autográf partitúrája Erkel Gyula hagyatékából újabban került elő.

Hunyadi László. Opera 4 felvonásban. Szöveg. Egressy Benjámin. Bem.: 1844. január 27.

Az opera autográf partitúrája. OSzK Zeneműtár, Ms. Mus. 4.

A La Grange-ária (*No. 12b*) autográf partitúrája. OSzK Zeneműtár, Ms. Mus. 7.

A *No. 19 Cabaletta* áthangszerelt, rövidített változatának autográf partitúrája. Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye, leltárkönyvi szám: 72.33.

A *No. 19 Cabalettához* készült utólagos kadencia autográf fogalmazványa. Gyula, Erkel Múzeum, leltárkönyvi szám: 91.51.1.

A Nemzeti Színház másolt partitúrája. I–II. kötet: OSzK Zeneműtár, B 64a; III. kötet: Magyar Állami Operaház Kottaarchívuma, jelzet nélkül.

A *Magyar tánc* egykor Campilli Frigyes balettmester tulajdonában lévő partitúramásolata. Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye, leltárkönyvi szám: 92.51.

A Nemzeti Színházban használt kézirat szólamanyaga. OSzK Zeneműtár, B 64c, e, f, g; Gyula, Erkel Múzeum, leltárkönyvi szám: 84.17.1. (a Király szólamfüzete), 91.49.1 és 91.50.1 (a La Grange-ária eredeti változatának betétlapjai).

A *No. 19 Cabaletta* áthangszerelt, rövidített változatának nemzeti színházi kézirat zenekari szólamanyaga. Gyula, Erkel Múzeum, leltárkönyvi szám: 91.50.1.

Az *Overtura*, a *No. 1 Coro*, a *No. 8 Finale con Stretto* és a *No. 17 Aria*, a Havi–Szabó dalszínész társaság számára készült kézirat zenekari szólamanyaga. Arad, Szépművészeti Múzeum, jelzet nélkül.

Az opera másolt partitúrája és kézirat szólamanyaga. Arad, Szépművészeti Múzeum, jelzet nélkül.

Az opera kolozsvári másolatának partitúrája és szólamanyaga. OSzK Zeneműtár, B 64a, c, e, f, g.

A nyitány, valamint az opera néhány számának partitúrája és szólamfüzete Krecsányi Ignác színiigazgató századfordulós hagyatékából. OSzK Zeneműtár, Színház 1002.

Az opera 1906 és 1930 között használt szólamanyaga Farkas Ferenc színiigazgató kottatárából. OSzK Zeneműtár, Színház 102/I–III.

A nyitánypartitúra *Rózsavölgyi és Társa*-pecsétellátott másolata. OSzK Zeneműtár, Ms. Mus. 1664.

A *No. 17-es Király-ária* ismeretlen provenienciájú korai partitúramásolata. OSzK Zeneműtár, Ms. Mus. IV. 2276.

A Mária-cabaletta (*No. 19*) ének–fuvola–zongorakivonata. „Menyasszonydal Hunyadi Lászlóból. Éneklé Hollosy Cornélia fuvola kíséret mellett 1864. febr. 20^{kán}”. OSzK Zeneműtár, Ms. Mus. IV. 1966.

Haramják kara

Autográf partitúra. A kart korábbi feltételezések szerint Ney Ferenc: *A kalandor* (bem.: 1844. febr. 24.) című népszínművéhez komponálta Erkel. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1306.

A bemutató nemzeti színházi szólamanyag-együttese. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1306.

Két pisztoly. Népszínmű. Szöveg: Szigligeti Ede. Bem.: 1844. március 9.

Erkel Ferenc bemutatóra készített zenei betéteinek vegyes lejegyzésű autográf partitúrája kiegészítve Szerdahelyi József és Doppler Ferenc autográf partitúraoldalaival. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 403.

Négy különböző korú nemzeti színházi szólamanyag-együttes. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1312/I–II.

A zsidó. Népszínmű. Szöveg: Szigligeti Ede. Bem.: 1844. július 27.

Erkel Ferenc bemutatóra készített zenei betéteinek autográf partitúrája és Kocsi János által másolt partitúraoldalak. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 815/4.

A bemutató nemzeti színházi szólamanyag-együttese. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény, 815/4.

Nemesek hadnagya. Vígjáték. Szöveg: Kovács Pál. Bem.: 1844. augusztus 22.

Autográf partitúra Jankó Mihály dalainak Erkel Ferenc által a vígjáték bemutatójára készült hangszerezésével. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1190.

A vígjáték zenei betéteinek bemutatóra készült nemzeti színházi szólamanyag-együttese. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1190.

Debreceni rüpfők. Népszínmű. Szöveg: Szigligeti Ede. Bem.: 1845. január 4.

Erkel Ferenc bemutatóra készített zenei betéteinek autográf partitúráját *A rab* és az *Egy szekrény rejtelve* partitúrájában és nemzeti színházi játszópéldányaiban azonosítottam. Lásd alább.

A rab. Népszínmű. Szöveg: Szigligeti Ede. Bem.: 1845. július 2.

Erkel Ferenc újabban előkerült autográf partitúrája; ennek egy részét Erkel a *Debreceni rüpfők*-ből emelte át *A rab* anyagába, ennek bemutatója alkalmával. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 615.

Két különböző korú nemzeti színházi szólamanyag-együttes. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 615.

Egy szekrény rejtelve. Népszínmű. Szöveg: Szigligeti Ede. Bem.: 1846. február 28.

Erkel autográf partitúrája; egy része a *Debreceni rüpfők*-ből a bemutató alkalmával átemelve. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1299.

A bemutató nemzeti színházi szólamanyag-együttese. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1299.

Salvator Rosa. Melodráma. Szöveg: Degré Alajos. Bem.: 1855. december 29.

Partitúra. Az első két szám énekszólamát Erkel Ferenc jegyezte be, a hangszeres szólamok Doppler Ferenc kézírásában. A további számok egyetlen kivétellel, amely Doppler Károlyé, szintén Doppler Ferencről. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 669/2.

Az 1855-ös nemzeti színházi bemutatóhoz készült szólamanyag. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 669/2.

Erzsébet. Opera 3 felvonásban. Szöveg Czanyuga József. Zene: Nyitány és 1. felv. Doppler Ferenc, 2. felv. Erkel Ferenc (Doppler Ferenc közreműködésével). 3. felv. Doppler Károly (Fegyvertánc: Doppler Ferenc). Bem.: 1857. május 6.

Erkel Ferenc autográf partitúrája a második felvonáshoz. OSzK Zeneműtár, Ms. Mus. 359.

Erkel Ferenc fogalmazványa a második felvonás No. 7-es Erzsébet–Lajos duettjének cantabile főrésszéhez, valamint néhány részvázlat Erkeltől és Doppler Ferencről. Gyula, Erkel Múzeum, leltárkönyvi szám: 91.32.1. (Kassai-jegyzék: K43)

Erkel Ferenc fogalmazványa a második felvonás No. 7–9 számaihoz. Három bifólió. Gyula, Erkel Múzeum, leltárkönyvi szám: 91.45.1. (kassai-jegyzék: K56/a–c).

Az opera négykötetes nemzeti színházi játszópartitúrája. OSzK Zeneműtár, ZB 62a/1–4.

Nyitány. Doppler Ferenc autográf partitúrája. OSzK Zeneműtár, ZB 62a/1.

Első felvonás. Doppler Ferenc autográf partitúrája. OSzK Zeneműtár ZB 62a/2.

Második felvonás. Erkel Ferenc bemutatóra készült autográf partitúrájának másolata, Erkel Sándornak az 1879-es felújításhoz eszközölt hangszerelési javításával, húzáival, kiegészítéseivel. OSzK Zeneműtár, ZB 62a/3.

Harmadik felvonás. Doppler Károly autográf partitúrája. OSzK Zeneműtár, ZB 62a/4.

A bemutatóra készült bandapartitúrák. OSzK Zeneműtár, ZB 62d.

Második felvonás. Doppler Ferenc autográf partitúrája. OSzK Zeneműtár, ZB 62d.

Harmadik felvonás. Doppler Károly autográf partitúrája. OSzK Zeneműtár, ZB 62d.

A Nemzeti Színházban használt kézirat szólamanyag. OSzK Zeneműtár, ZB 62c, f, g.

Karpartitúra. NSZ részeként fennmaradt másolat. OSzK Zeneműtár, ZB 62e.

Bandaszólamok. NSZ részeként fennmaradt szólamanyag. OSzK Zeneműtár, ZB 62d.

Erkel Ferenc mindeddig ismeretlen operatervének dallamvázlata

Utóbbi librettójával néhány szám erejéig Erkel Sándor is megpróbálkozott. Erkel Sándor operatőredékének további forrásai a gyulai Erkel Múzeumban találhatók.

I.1.b. A Nemzeti Színház további repertoárdarabjainak hivatkozott zenei forrásai

Arago, Étienne – Vermond, Paul. *Az ördög naplója*. Szerdahelyi József autográf partitúrája a vígjáték kísérezetével. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 563.

Arnold György – Heinisch József. *Mátyás király választása*. Heinisch József autográf partitúrája és a darab részben általa másolt szólamanyaga. A No. 4 Szerdahelyi József autográf partitúrája. OSzK Zeneműtár, ZBK 94.

Auber, Daniel-François-Esprit. *Fekete domino*. A pesti magyar színházi (majd nemzeti színházi) előadások szólamanyaga és a vezérkönyvként használt korabeli nyomtatott partitúra. OSzK Zeneműtár ZBK 14.

Auber, Daniel-François-Esprit. *Fra diavolo*. A budai nemzeti játékszíni bemutaton (1835. szept. 29.) már használt, a Nemzeti Színház majd az Operaház 20. századi előadásait is kiszolgáló vezérkönyv és szólamanyag-együttes. OSzK Zeneműtár ZBK 15.

Egressy Benjáminhoz lásd Szigeti József: *A jegygyűrű*; Vahot Imre: *Farsangi iskola*.

Egressy Benjámin – Szerdahelyi József. „Igyál, igyál, éljen a bor és a lány”. Bortal. Az *Ivás iskolájának* c. darab pasticcio-szerűen összeállított zenéjének 3. száma. Egressy autográf kóruspartitúrája és Szerdahelyi József autográf zenekari partitúrája (énekszólamok nélkül). Utóbbi kéziratot mindaddig ismeretlen betétszámként tartott nyilván a kutatás. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1262.

Heinisch József. *Magyar Pantomima. Haramiabanda*. A budai Várszínházban bemutatott 1834-es balett autográf partitúrája. OSzK Zeneműtár, ZBK 93a.

Heinisch József. *Tisztelet kar*. Autográf partitúra. Kassa, Tartományi levéltár, a Dal- és Színjátész Társaság kottatárának anyaga.

Heinisch Józsefhez lásd még: Arnold György: *Mátyás király választása*; Etienne-Nicolas Méhul: *La Chasse du Jeune Henri*; Ruzitska József: *Béla futása*.

Holberg, Ludwig. *A politikus csizmadia*. Magyar színre újra alkalmazta Balog István. Vezérkönyv Kaczér Ferencnek a bohózat pesti magyar színházi bemutatójához (1839. nov. 26.) összeállított zenei betéteivel. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 601.

Hugo, Victor. *Borgia Lucretia*. Szerdahelyi József a darabban felhasznált két zenei betétének (*Bor-dall* (sic) és *Halotti kar*) autográf partitúrája, melyeket feltehetőleg már a budai várszínházi bemutatón (1835. szept. 19.) használtak. A pesti magyar színházi bemutatón (1837. okt. 26.) a darabot Szerdahelyi kardalaival hirdetik. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1330.

Kaczér Ferenchez lásd Ludwig Holberg: *A politikus csizmadia*; Nagy Ignác: *Soroksári János*.

Kaiser–Császár György. *A kunok*. Autográf partitúra, a nemzeti színházi bemutató (1848. szept. 16.) vezérkönyve. OSzK Zeneműtár, ZB 28/a.

Kaiser–Császár György. *Morsinai Erzsébet*. Autográf partitúra, a nemzeti színházi bemutató (1850. febr. 14.) vezérkönyve. OSzK Zeneműtár, ZB B 29/a.

Kaiser–Császár Györgyhez lásd még Szigeti József: *A jegygyűrű*.

Kirchlehner Ferenc. Hangszerelés: Saverio Mercadante, *Eskü (Il giuramento)*. Lásd fent Erkel-művek kéziratos forrásai.

Kirchlehner Ferenc. *Ouverture Fantastique pour la Tragedie Medici*. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1311.

Kirchlehner Ferenc. *Török Marsch Zuelmához*. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 726.

Méhul, Etienne-Nicolas. *La Chasse du Jeune Henri*. A nyitánypartitúra párizsi másolata címodalán Heinisch József (az eredetit felülíró) possessori bejegyzésével. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 973 (a könyvtár katalógusa a másolatot – kérdőjellel – Heinischnek tulajdonítja, ez azonban téves).

Méllesville [Anne-Honoré-Joseph Duveyrier]. *Figaro leánya*. A Nemzeti Színházban bemutatott (1844. márc. 4.) vaudeville-hez készült kar partitúrája Dobler nevű zeneszerzőtől. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 275.

Mercadante, Saverio. *Eskü (Il giuramento)*. Lásd fent Erkel-művek kéziratos forrásai.

Müller, Wenzelhez lásd Ferdinand Raimund: *A havasi rém-király és az embergyűlölő*.

Nagy Ignác. *Soroksári János*. Kaczér Ferenc autográf partitúrája a budai Várszínházban bemutatott (1835) víg énekes játék zenéjével. A nyitány és nyitószám Szerdahelyi József autográf partitúrája. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 660.

Raimund, Ferdinand. *A havasi rém-király és az embergyűlölő*. Wenzel Müller a vígjáték előadásain játszott nyitányának Pály Elek (Lukics Pál) által másolt partitúrája és részben szintén Pálytól származó szólamanyaga, melyet a darab 1833-as budai várszínházi bemutatóján már használtak, és később a Nemzeti Színházban is (bem. 1841. jún. 27.). OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1171/I–III.

Ruzitska József – Heinisch József. *Béla futása* (1822). A Heinisch által átdolgozott változat autográf partitúrája. A mindeddig lappangó, jelzet nélküli vezérkönyvre az OSzK Zeneműtárának ún. Bánya-anyagából került elő.¹

Rossini, Gioachino. *A sevillai borbély*. A pesti magyar színházi (majd nemzeti színházi) előadások vezérkönyve (bem. 1837. aug. 29.). OSzK Zeneműtár, ZBK 228.

Szerdahelyi Józsefhez lásd még Arnold György – Heinisch József: *Mátyás király választása*; Erkel Ferenc: *Bátori Mária*; Erkel Ferenc – Szigligeti Ede: *Két pisztoly*; Victor Hugo: *Borgia Lucretia*; Nagy Ignác: *Soroksári János*; Szigligeti Ede: *Szökött katona, Csikós*; Szigeti József: *A jegygyűrű*.

Szerdahelyi József. *Mi füstölög ott a síkon távolban*. A dal Szerdahelyi-féle feldolgozásának autográf partitúrája. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1114/3. (A partitúrát mindeddig Egressy eredeti kézirataként tartotta számon a könyvtár.)

Szerdahelyi József. „Igyál, igyál, éljen a bor és a lány”. Egressy bordalának hangszerelése az *Ivás iskolájának* c. darab pasticcio-szerűen összeállított zenéjének 3. számaként. Szerdahelyi autográf zenekari partitúrája (énekszólamok nélkül) és Egressy autográf kóruspartitúrája. Szerdahelyi hangszerelését mindeddig ismeretlen betétszámként tartotta nyilván a kutatás. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1262.

Szigeti József. *A jegygyűrű*. Az 1846-os bemutató vezérkönyve. A zenei betétekért – a színlapok szerint – egyedül felelős Egressy Benjáminé mellett a partitúrában Kaiser–Császár György és Szerdahelyi József írása fordul elő. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1137.

Szigligeti Ede: *Szökött katona*. Szerdahelyi József autográf partitúrája a népszínmű 1843-as nemzeti színházi bemutatójához összeállított betétekkel; a bemutatóra másolt szólamanyag és a későbbi kiegészítések betétlapjai; továbbá a darab 1876-os felújításának vezérkönyve. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 713.

Szigligeti Ede. *Csikós*. Szerdahelyi József autográf partitúrája a népszínmű 1847-es nemzeti színházi bemutatójához szerkesztett zenei betéteivel. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1114/7-es jelzet alatt a Népsz. 1170-es mappában.

¹ Köszönet illeti ezért Barnás Andrásné, a Zeneműtár könyvtárosát, aki a feldolgozatlan nemzeti színházi anyagok közül a kéziratot kiemelte számomra.

Vahot Imre. *Farsangi iskola*. Az Egressy Benjámin által összeállított zenei betétek vezérkönyve. OSzK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 259.

I.2 Színpadi művek felhasznált szöveges forrásai (kéziratok és korabeli nyomtatványok)

Arago, Étienne–Vermond, Paul. *Az ördög naplója*. A vígjáték Egressy Béni által fordított nemzeti színházi kéziratos szövegkönyve (NSz bem. 1842). OSzK Színháztörténeti Tár, N. Sz. 0. 33. (a katalógus szerint Egressy Béni kézírása).

Auber, Daniel-François-Esprit. *Fekete domino*. Nemzeti Színházi sugópéldány. Udvarhelyi Miklós másolata. Eugène Scribe szövegkönyvét 1839-től Lengyel Dániel német nyelvből készített fordításában játszotta a társulat. OSzK MM 13.648.

Auber, Daniel-François-Esprit. *Fekete domino*. Nemzeti Színházi cenzori példány. Kézirat, Udvarhelyi Miklós aláírásával, aki az 1839-es bemutató rendezője volt. OSzK MM 13.649.

Bartay András (Endre) – Jakab István: *Csel*. A vígopera szövegkönyvének 1839-es pesti magyar színházi bemutatójának cenzori példánya. Kézirat. OSzK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 91.

Erkel Ferenc – Egressy Benjámin: *Bátori Mária*

A bemutató sugópéldány. Kézirat, 1840. OSzK Színháztörténeti Tár, MM 13.539.

Sugópéldány. Kézirat, a1852. OSzK Színháztörténeti Tár, MM 13.540.

Az 1858-as felújítás sugópéldány. Kézirat, 1858. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetörténeti Kutatókönyvtára, 26.377.

Az autográf német fordításából, az opera 1847 és 1850 közötti változatát rögzítő német nyelvű sugópéldány. Kézirat. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Mus. Hs. 32.814; régi jelzet: Ser. nov. 10.882.

Az opera bemutatóra kiadott szövegkönyv. Első kiadás. Pest: Beimel József, 1840.

Az opera 1858-as felújításához kiadott szövegkönyv. Második kiadás. Pest: Hercz János, 1858.

Dugonics András. „Bátori Mária. Szomorú történet öt szakaszokban”. In *Jeles történetek, melyeket a' magyar játék-színre alkalmaztatott Dugonics András királyi oktató*. Második könyv, Pesten: Fűskúti ifjabb Landerer Mihály' költségével és bötüivel, 1795.

Erkel Ferenc – Egressy Benjámin: *Hunyadi László*

Nemzeti színházi sugópéldány. Kézirat, 1865. Novák György, a nemzeti színház kopistájának másolata. Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye, leltárkönyvi szám: 81.24.

A kolozsvári előadások sugópéldány. Kézirat, a1854. Kolozsvári Állami Magyar Opera Archívuma, Z-1033/5809.

A bemutatóra kiadott szövegkönyv. Első kiadás. Pest, Beimel József, 1844.

Nyomtatott szövegkönyv. Pest: Lukács és Társa, é. n.

Nyomtatott szövegkönyv. Pest: Herz János, 1856.

Nyomatott szöveggönyv. Pest: Herz János, 1862.

Erkel Ferenc – Czanyuga József: *Erzsébet*

A bemutató cenzori példánya. Kézirat. Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye, régi jelzet: 1191; Operaház szakleltári szám (a kottaanyaggal azonos későbbi szám): IV/65.

A bemutató sugópéldánya, Kézirat, 1857. Novák György, a nemzeti színház kopistájának másolata, a másolat végén datált kopista bejegyzéssel: „Először adatott a Nemzeti Színházban /Május 6a 1857 (: Théâtre al parado (?)) / Novák” OSZK Színháztörténeti Tár, M.: 13628.

A bemutatóra kiadott szöveggönyv. Első kiadás. Pest, Herz János, 1857. : *Erzsébet*. Eredeti opera három felvonásban/ Irta Czanyuga József. / Zenéjét/ Erkel Ferencz és Doppler testvérek. / Pesten, / Nyomatott Herz Jánosnál / 1857.

Erkel Ferenc további színpadi zenéihez lásd Ney Ferenc, Szigligeti Ede, Teleki László.

Holberg, Ludwig. *A politikus csizmadia*. Magyar színre újra alkalmazta Balog István. A pesti magyar színházi bemutató 1839-es cenzori példánya. Kézirat. OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. P. 32.

Hugo, Victor. *Borgia Lucretia, háromosztályú szomorújáték 5 felvonásban*. Németből Gustav Eduard Kolb után fordította gróf Bethlen Ferenc. A budai várszínházi bemutató (1835. szept. 19.) cenzori példánya. Kézirat. OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. B. 47.

Mélesville [Anne-Honoré-Joseph Duveyrier]. *Figaro leánya*. A Nemzeti Színházban 1844-ben bemutatott vaudeville sugópéldánya. Kézirat. OSzK Színháztörténeti Tár, F 72.

Ney Ferenc. *A kalandor*. Az 1844. február 24-én bemutatott pályadíjas népszínmű cenzori és egyben sugópéldánya. Kézirat. OSzK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K 91.

Rossini, Gioachino. *A sevillai borbély*. Az opera szöveggönyvének Bántó Sámuel-féle fordítása az 1827-es kolozsvári bemutatóhoz. Bántó Sámuel kézirata. OSzK MM 13913.

Rossini, Gioachino. *A sevillai borbély*. Az opera szöveggönyvének Bántó Sámuel-féle fordítása Szerdahelyi Józsefnek, a bemutató rendezőjének javításaival. Az 1837-es pesti magyar színházi bemutatóhoz készült változat. Szerdahelyi József példánya. Kézirat. OSzK MM 13.917.

Rossini, Gioachino. *A sevillai borbély*. A pesti magyar színházi (majd nemzeti színházi) előadások sugópéldánya. Gillyén Sándor sugó, Szerdahelyi József példányából készült másolata. OSzK MM 13.915.

Rossini, Gioachino. *A sevillai borbély*. Az 1847-es nemzeti színházi felújításhoz készült sugópéldány. Sopronyi Teophil másolata. OSzK MM 13.918.

Szigligeti Ede. *Két pisztoly*. Szigligeti autográf szövegfogalmazványa. Kézirat. OSzK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 92/1.

Szigligeti Ede. *Két pisztoly*. A népszínmű nemzeti színházi sugópéldánya. Kézirat. OSzK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 92.

Szigligeti Ede: *A zsidó*. A népszínmű 1844-es nemzeti színházi bemutatójának sűgópéldánya. Kézirat. OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. Zs 32

Szigligeti Ede: *A zsidó*. A népszínmű 1844-es nemzeti színházi bemutatójának cenzori példánya. Kézirat. OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. Zs 32/1.

Teleki László. *Kegyenc*. A nemzeti színházi előadások sűgópéldánya. Kézirat. OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 185.

Vahot Imre. *Farsangi iskola*. A vígjáték szövegkönyvének az 1861-es nemzeti színházi felújításához készült 1860-as cenzori példánya. Kézirat. OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. 58.

I.3 Korabeli dalgyűjtemények és népdalkiadványok (kéziratok, nyomtatványok)

Almási Sámuel: *Magyar dalnok vagy énekes gyűjtemény*. Kézirat, 1834, MTA Kézirattár.

Argay Lina énekeskönyve. Lásd Stoll, i. m., 392. (825. sz.). Kézirat, 1838, OSZK Zeneműtár

Bartalus István: *Magyar Népdalok, Egyetemes Gyűjtemény I–VII*. Budapest: 1873–1896.

Bartalus István: *101 nép és magyar dal, melyeknek nagyobb részét énekli Füredi M.* Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1861. (belső címlap: *101 magyar népdal énekre és zongorára alkalmazta Bartalus István*)

Bartalus István – Füredi Mihály. *101 nép és magyar dal, melyeknek nagyobb részét énekli Füredi Mihály. Énekre és zongorára alkalmazta Bartalus István*. Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1861.

Bartay András (Endre). *Magyar népdalok eredeti melódiákkal*. A' Kisfaludi Társaság megbízásából szerkeszti és kiadja Erdélyi János. Zongorára és énekszóra dolgozta és a' Kisfaludi tudós Társaságnak tisztelettel ajánlja Bartay Endre. Pest: Diabelli A. és Társ. [1846].

Bartay András. *Eredeti-Nép-Dalok Klavírkísérettel. Gyűjtögette B. A.* Pest. 1. füzet [1833], 2. füzet [1834].

Berggreen, Andreas Peter. *Folkesange og Melodier, faedrelandske og fremmede*, Kjöbenhavn, 1847 [2. bővített kiadás: 1869. A Kodály-rendbe utóbbi bedolgozva].

Berner Ádám: *12 Magyar nóta két hegedűhez és kobozhoz alkalmaztatva*. Pozsony: k. n., 1805.

Berner Ádám: *6 Magyar nóta két hegedűhez és kobozhoz alkalmaztatva*. Pozsony: k.n., 1808.

Bognár Ignác. *50 eredeti nép- és magyar dal*. Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1857.

Bognár Ignác: *50 eredeti nép- és magyar dal*. Pest: Emich Gusztáv, 1858.

Borbély Lajos kézirata, 1835. Hivatkozik rá Major mj.2, 40.

Egressy Béni. *Válogatott eredeti magyar dalai*. Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1857.

Erdélyi János. *Népdalok és mondák*. A Kisfaludy Társaság megbízásából szerkeszti és kiadja Erdélyi János. I–III. Pest: Beimel József, 1846–1848.

Fogarasi János. *Népszerű magyar dalok és hangművek éneke és zongorára vagy egyedül zongorára*. Pest: k. n. 1843.

Fogarasi János – Travnyik János. *Magyar népdalok éneke és zongorára vagy egyedül zongorára* alkalmazák Fogarasi és Travnyik. A Kisfaludy-Társaság megbízásából kiadja Erdélyi János. I–II. Pest: Treichlinger József, 1847.

Füredi Mihály. *100 magyar népdal*. Gyűjtötte s Bognár Ignác zongorakíséretében kiadja Füredi Mihály. Pest: szerző kiadása, 1851.

Füredi Mihály lásd még Bartalus, *101 nép és magyar dal*.

Kiss Dénes népdalgyűjteménye. Kézirat, a 122. számig a 1844-es bejegyzések, a későbbiek az 1840-es évek végéről vagy az 1850-es évek elejéről származnak (Bereczky János szíves szóbeli közlése alapján), OSzK Zeneműtár és MTA Kézirattár.

Kiss Lajos népdalgyűjteménye I–IV. Kézirat, 1864–1879 és 1882, OSzK Zeneműtár

K. R. gyűjteménye 1839–1843. Kézirat, Debrecen, Déri Múzeum Néprajzi Adattár, 209–216. Idézi Stoll, *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája*, 394–396. (838. sz.).

Limbay Elemér. *Magyar Dal-Album*. I.: Braunschweig; II–VI.: Győr. A szövegek külön in *Magyar daltár. A magyar nép dalainak egyetemes gyűjteménye* I–VI.: Győr, 1879–1888.

Mátray (Rothkrepf) Gábor. *Flora oder vaterländische Tänze aus Ungarns älterer und neuerer Zeit*. Wien: Czerny, 1829.

Mátray (Rothkrepf) Gábor. *Hunnien oder auserlesene Sammlung ungarischer Tänze*. Wien: Mechetti, 1829–1830.

Mátray (Rothkrepf) Gábor. *Pannonien oder auserlesene Sammlung ungarischer Tanz*. Wien: Mechetti, 1825–1827.

Mátray (Rothkrepf) Gábor. *37 népdal bariton hangra*. Kézirat, 1849.

Mátray (Rothkrepf) Gábor. *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye*, 1. füzet. Buda: Magyar Egyetemi Nyomda, 1852.

Mátray (Rothkrepf) Gábor. *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye*, 2. füzet. Pest: Emich Gusztáv, 1854.

Mindszenty Dániel. *Nemzeti dalgyűjtemény, ajándékul a barátság és szeretetnek*. Kézirat, 1832, MTA Kézirattár.

Morelly Ferenc. *Hazai hangok. Magyar egyveleg*. Pest: k.n., é.n. [Mona szerint a 1848. Vö. Mona i.m., 2868. sz.].

Morelly Ferenc. *Legújabb pesti báléji-virányok*. Pest: Wagner, 1841.

Ombodi énekeskönyv. Kézirat, 1830-as évek, Szatmárnémeti, Szatmár Megyei Könyvtár. Idézi Stoll, *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája*, 573. (1364. sz.).

Szerdahelyi József – Egressy Béni. *Magyar dalvirágok*. Pest: Miller (Müller) Károly Tódor, 1843.

Színi Károly. *A magyar nép dalai és dallamai*. Pest: Heckenast Gusztáv, 1865.

Tóth István (kiskunfűlőpszállási református kántor). *Áriák és dallok verseikkel* (1832–1843). Kézirat, MTA Kézirattár.

Túri Dániel énekeskönyve. Kézirat, 1834–1835, OSzK Zeneműtár. Stoll, *A magyar kéziratok énekeskönyvei és versgyűjtemények bibliográfiája*, 383. (802. sz.).

Vahot Imre. „Még egy szózat a’ pesti Magyar Színház ügyében, Pest, 1840”. In: *Vahot Imre válogatott színházi írásai (1840–1848)*. Vál. és szerk. Szigethy Gábor. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1981. (= Színháztörténeti könyvtár 12.) (hasonmás kiadás)

Zsaskovszky Ferenc és Endre. *Kis Lantos*. Eger: Érseki könyvnyomda, 1875.

I.4 Levéltári és egyéb hivatkozott szöveges dokumentumok, dokumentumközlések

Nemzeti Színház, szerződések:

Anton Weindl zenekari csellista, Erkel kopistájának 1838. augusztus 5-i pesti magyar színházi szerződése. Lásd OSzK Színháztörténeti Tár, Fond 4/113, fol. 73.

Kocsi János zenekari klarinétos, Erkel kopistájának 1838. április 3-i pesti magyar színházi szerződése. Lásd OSzK Színháztörténeti Tár, Fond 4/113, fol. 30.

Nemzeti Színház, nyugták

Luis Unger kopista 1844. február 24-én, Ney Ferenc *Kalandorjának* bemutatója napján kiállított nyugta Erkel Ferenc betétszámának, a *Haramják karának* kórus, zenekari és karszólamainak másolásáért. OSzK Színháztörténeti Tár, NSZ Fond 4/50/1, fol. 26.

Kocsi János zenekari klarinétosnak a *Hunyadi* szólammásolataiért az opera bemutatójának napján kiállított nyugtája. OSzK Színháztörténeti Tár, Nemzeti Színház iratai, Fond 4/50/1, fol. 20.

Udvarhelyi Miklósnak, a Nemzeti Színház rendezőjének és énekesének a *Hunyadi* bemutatóra készült sugópéldányának 1844. január 28-i másolási nyugtája. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár. Nemzeti Színház iratai, Fond 4/50/1, fol. 1.

Nemzeti Színház, zsebkönyvek, további iratok

Hankiss Elemér – Berczeli A. Károlyné (összeállította). *A Magyarországon megjelent színházi zsebkönyvek bibliográfiája. 18–19. század*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1961.

OSzK Zsebkönyvek zenésadatai: Somorjai Olga által összeállított Nemzeti Színházi zsebkönyvek adatbázisába

Pukánszky Kádár Jolán: (szerk. és közr.). *A Nemzeti Színház százéves története II. Iratok a Nemzeti Színház történetéhez*, Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938.

Berlász Pirokska. *Iratok a Nemzeti Színház történetéhez. Pukánszky Kádár Jolán kiadatlan levéltári gyűjtésének fondjegyzéke*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1988.

Staud Géza (válogatta) – Kerényi Ferenc (szerk.). *77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházról (1838–1885)*. Budapest: Múzsák Közművelődési kiadó, 1989.

Nemzeti Színház, színlapok

OSzK Színháztörténeti Tár, a Nemzeti Színház előadásainak repertórium. A repertórium anyagából Erkel operái adatbázis formájában is feldolgozásra kerültek.

Hajdu Algernon László, A pesti Nemzeti Színház műsora (adattár), 1837. augusztus 22. – 1941. június 21., tördelt korrektúra, 1941.

A Nemzeti Színház operai műsora 1837–1884. Összeállította Péchy Gyula [1884–1927 között a Nemzeti Színház főpénztárnoka, majd az 1884-es adminisztratív egyesítés után titkára. 1927-es nyugdíjazása után ő tisztázta le, vagy akár részben állította össze a Nemzeti Színház személyzeti jegyzékét is. Lásd alább.], N. Sz. kötetes iratok 832.

A fenti jegyzék tisztázataként ugyanott *A Budapesti Nemzeti Színházban az 1837. augusztus 22^{től} 1884 évi Június hó 30^{áig} színre került operák előadásai*. OSzK Színháztörténeti Tár, N. Sz. kötetes iratok, 833.

A Nemzeti Színház történetére, vezetőire, tagjaira, személyzetére vonatkozó összeállítás. Pataki József munkája (Péchy Gyula kézírása utólagos idegen kiegészítésekkel), N. Sz. Kötetes iratok 979. [A jegyzék valamikor a 1927 után készült. Pataki József 1925-től volt a Nemzeti Színház múzeumának őre, majd 1927-től a könyvtárosi feladatokat is ellátta.]

OSzK Színháztörténeti Tár, Nemzeti Színház ügyelőkönyv 1844 (VI.), N. Sz. kötetes iratok 986.

A Nemzeti Színház pénzszedői naplója 1844, OSzK Színháztörténeti Tár, N. Sz. kötetes iratok 589.

A Nemzeti Színház pénztári naplói alapján készült összesítés: Nemzeti Színház 1843—1847, OSzK Színháztörténeti Tár, N. Sz. kötetes iratok 621.

I.5 A hivatkozott kritikákat közlő folyóiratszámok jegyzéke

A kritikai közreadások előkészítése során a közreadott operák teljes korabeli sajtóanyagának feldolgozására törekedtünk, folytatva ezzel Major Ervin, Legány Dezső, Barna István és az MTA Zenetudományi Intézetben Legány Dezső vezetése alatt végzett sajtógyűjtést (MTA Zenetudományi Intézet, Magyar zenetörténeti adatgyűjtés, katalóguscédulák). E munkában Gupcsó Ágnes, Szvoren Edina és Németh G. István vett részt.

Hivatkozott folyóiratszámok:

Athenaeum. 1843. február 6., július 5.

Fővárosi Lapok. 1878. november 9., 1879. április 26., 1880. december 5., 1882. január 3.

Der Spiegel. 1840. augusztus 12., 1852. június 21., 1852. december 4.

Divatcsarnok 1857. június 15.

Egyetértés 1885. február 20.

Életképek. 1846. május 16., 1846. szeptember 26., 1846. október 31., 1847. november 21.

Honderű. 1843. július 8., 1843. szeptember 23., 1843. október 7., 1844. március 2., 1844.

március 9., 1844. március 30., 1846. szeptember 15., 1846. szeptember 22., 1847. április 27.

Honművész. 1839. március 28./29., 1840. július 16., 1840. augusztus 16., 1840. augusztus 20., 1840. november 8., 1841. február 4.

Hölgyfutár. 1852. május 24., 1857. május 9., 1858. január 20., 1858. január 28., 1858.

február 3., 1858. március 10., 1858. március 15., 1861. március 12., 1861. március 14., 1862. április 26.

Magyar Sajtó. 1856. január 3., 1858. február 4., 1864. február 23., 1864. december 22., 1865. augusztus 11.

Múlt és jelen. 1846. szeptember 20.

Pester Lloyd. 1861. március 12., 1862. június 28.

Pester-Ofner Zeitung. 1861. március 12.

Pesther Tageblatt. 1840. augusztus 12., 1844. február 27., 1844. március 13.

Pesti Divatlap. 1844. november 24.

Pesti Hírlap. 1846. május 5., 1846. október 22., 1846. október 27.

Pesti Napló. 1852. június 26., 1852. július 13., 1856. május 6., 1863. november 6., 1879. április 24.

Pressburger Zeitung. 1878. május 27.

Regelő Pesti Divatlap. 1846. augusztus 1., 1846. augusztus 29., 1846. október 24., 1846. október 31.

Revue et Gazette musicale de Paris. 1864. január. 17.

Zenészeti Lapok. 1862. május 15., 1862. június 19., 1864. április 6., 1867. május 5.

Vasárnapi Ujság 1865. augusztus 13., 1869. november 14.

I.6 Felhasznált primer irodalom

Id. Ábrányi Kornél. „Erkel Ferenc huszonöt éves jubileuma”. *Zenészeti lapok*, 1869/19. sz., 289–292.

Id. Ábrányi Kornél. *Mosonyi Mihály élet- és jellemrajza*. Pest: 1872. (A *Corvina*, a nagyváradi országos dalárünnep alkalmára rendezett rendkívüli kiadványa, 35. sz.)

Id. Ábrányi Kornél. *Magyar dal és zene sajátosságai. Nyelvi, zöngidomi, harmoniai s műformai szempontból. Az Orsz. Magy. K. Zeneakadémia használatára*. Első rész. Budapest: Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, 1877.

Id. Ábrányi Kornél. *A magyar zene sajátosságai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa cs. és kir. udv. Zeneműkereskedése kiadása, 1893.

Id. Ábrányi Kornél. *Erkel Ferenc élete és működése (Kulturtörténelmi korrajz)*. Budapest: Schunda V. József cs. és kir. udv. hangszergyáros, zenemű-kereskedő és kiadó, 1895.

Id. Ábrányi Kornél. *Életemből és emlékeimből. A történelem, irodalom és művészet köréből*. Pest: Franklin Társulat Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomda, 1897.

Id. Ábrányi Kornél. *Képek a múlt és jelenből*. Budapest: Pallas, 1899.

Id. Ábrányi Kornél. *A magyar zene a 19. században*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1900.

Id. Ábrányi Kornél. *Jellemképek a magyar zenevilágából*. Budapest: Lampel Róbert, 1900.

Badics Ferenc. *Fáy András életrajza*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1890.

Bajza József. *Szózat a pesti Magyar Színház ügyében*. [Buda, 1839.] Az előszót és a jegyzeteket írta Szigethy Gábor. Budapest: Magvető, 1986. (= Gondolkodó magyarok)

Bayer József. *A nemzeti játékszín története*. I–II. Budapest: Kiadja a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Bizottsága. Kiadó: Hornyánszky Viktor, 1887.

Bayer József (közr.). *Déryné naplója*. I–III. Első teljes kiadás az eredeti kézirat alapján. Sajtó alá rendezte Bayer József. Budapest: Nger és Wolfner kiadása, é.n.

Bayer József. *A magyar drámairodalom története a legrégibb nyomokon 1867-ig*. I–II. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1897.

Egressy Gábor: „Színházügyünk és Szigligeti”. *Honderű*, 2 (1844), 1. félév, 373–377. Hasonmás kiadásban in: Kerényi Ferenc (válogatta, jegyzetelte és a tanulmányt írta): *Egressy Gábor válogatott cikkei (1838–1848)*, Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1980, 73–77. (= Színháztörténeti könyvtár 11)

Ferenczi Zoltán. *A kolozsvári színészet és színház története*. Kolozsvár: Kiadja a kolozsvári színészet száz éves jubileumát rendező bizottság. Ajtai K. Albert Magyar Polgár Könyvnyomdája, 1897.

Hajdu László. „Nemzeti zenénk és annak különböző válfajai”. I–III. *Zenészeti Lapok* 1873, 27–29. sz. (1873. július 13, július 20., július 30.), 212–214, 220–221, 229–230.

Kótsi Patkó János. *A Régi' és Új Theátrum históriája és egyéb írások*. Bukarest: Kriterion, 1973.

Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*. Válogatta, sajtó alá rendezte, a jegyzeteket írta Gábry György. Budapest: Magvető, 1984. (= Magyar Hírmondó)

Mosonyi Mihály. „Erkel Ferenc *Bánk bánja*”. In Barta Dénes – Szabolcsi Bence (szerk.). *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére. Zenetudományi tanulmányok* 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954, 9–17.

Gróf Széchenyi István. *Magyar Játékszínről*. Pest: Fűskúti Landerer, 1832. (Budapest: Állami Könyvterjesztő Vállalat reprint sorozata, 1984.)

Viszota Gyula (közr.). *Gróf Széchenyi István naplói*. Szerkesztette és bevezetővel ellátta Dr. Viszota Gyula. V. kötet. (1836–1843). Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1937.

II. SZEKUNDER IRODALOM

II.1 Erkel-életrajzok, szócikkek, műjegyzékek

Bartha Dénes. „Erkel”. In Friedrich Blume (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3. Kassel: Bärenreiter, 1954.

Bónis Ferenc. *Erkel Ferenc*. Budapest: Művelt nép, 1953. (2. kiadás: Budapest, Egyetemi Nyomda, 1954)

Bónis Ferenc. „Erkel Ferenc”. In Szabolcsi Bence – Tóth Aladár. *Zenei lexikon*. Átdolgozott új kiadás. Főszerkesztő Bartha Dénes, szerkesztő Tóth Margit. Budapest: Zeneműkiadó, 1965, I. 575.

Bónis Ferenc. „Erkel”. In Ludwig Finscher (Hrsg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil. Kassel – Stuttgart: Bärenreiter – Metzler, 2001, vol. 6, 429–435. hasáb.

D. Nagy András – Márai György. *Az Erkel család krónikája*. Gyula: Gyula város önkormányzata – Erkel Ferenc Társaság, 1992.

Isoz Kálmán. „Erkel Ferenc”. *Budapesti Szemle* 1910/408. Különlenyomat: 1–12.

Karácsony István. *Erkel Ferenc a magyar opera megteremtője*. Budapest: A Kis Akadémia Kiadása, 1941. (= A Kis Akadémia Könyvtára 44)

Legány Dezső. *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Legány Dezső. „Erkel”. In Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980, vol. 6, 230–234., és második kiadás, 2001, vol. 8, 295–300.

Major Ervin: „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Bibliográfiai kísérlet”. *Zenei Szemle* 1947/2–3. sz. Különlenyomat: 1–19.

Major Ervin: „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”. Függelék /A: „Erkel fennmaradt népszínmű-dalai az OSzK népszínházi anyagában”. In Bónis Ferenc (szerk.): *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 11–43. (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Németh Amadé. *Erkel Ferenc életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973 (= *Napról napra... Nagy muzsikusok életének krónikája* 10)

Németh Amadé. *Erkel*. Budapest: Gondolat, 1979². Második javított, bővített kiadás. (= Zenei Kiskönyvtár)

Németh Amadé. *Az Erkelek a magyar zenében. Az Erkel-család szerepe a magyar zenei művelődésben*. Békéscsaba: Békés Megyei Tanács, 1987. (= „Fekete könyvek” kultúrtörténeti sorozat 9)

Németh Csaba. *A gyulai Erkel Ferenc Múzeum Erkel-gyűjteménye*. Gyula: Békés Megyei Múzeumok Igazgatósága Erkel Ferenc Múzeuma, 2007. (= Gyulai Katalógusok 12)

Scherer Ferenc. *Erkel Ferenc*. Függelékben az Erkelek családfája. Gyula: Városi Múzeum, 1944. (= Gyulai dolgozatok 5)

Szerdahelyi István. *Erkel Ferenc*. Függelékben az Erkel-operák szinopszisai és Erkel-eseménynaplár. Gyula: Gyula város Tanácsa, 1960. (Gyulai füzetek 4.).

Szerdahelyi István. *Erkel Ferenc*. Gyula: Gyula város Tanácsa és a Békés megyei Múzeumok Igazgatósága, 1985. (A gyulai Erkel Ferenc Múzeum kiadványai 77)

Erkel Ferenc Operái

Dolinszky Miklós – Szacsvai Kim Katalin (közr.). *Bátori Mária* I–II. Közreadja a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár. Budapest: Rózsavölgyi és Társa kiadása, 2002. (Erkel Ferenc Operái 1)

Szacsvai Kim Katalin (közr.). *Hunyadi László* I–III. Közreadja a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár. Budapest: Rózsavölgyi és Társa kiadása, 2006. (Erkel Ferenc Operái 2)

II.2 Erkel-tanulmányok

Barna István. „Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében”. In Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.). *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai, 1954, 175–218. (Zenetudományi Tanulmányok 2)

Barna István. „Erkel nagy művei és a kritika”. In Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.). *A magyar zene történetéből*. Budapest: Akadémiai, 1955, 211–270. (Zenetudományi Tanulmányok 4)

Birkin-Feichtinger, Ingeborg. „Franz Erkel und das k.k. Hofopertheater in Wien”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 46/3–4 (2005), 413–436.

Bónis Ferenc. „Adalék Erkel műveinek bibliográfiájához”. *Muzsika* 3/5 (1960): 8–11.

Bónis Ferenc. „Gustav Mahler négy levele Erkel Ferenchez”. *Magyar zene* 1/3 (1960): 299–306. Lásd még német nyelven: Bónis Ferenc. „Gustav Mahler und Ferenc Erkel”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1/3–4 (1961): 475–488.

Bónis Ferenc (szerk.). *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Bónis Ferenc. „Erkel Ferenc a Bánk bánról”. In Bónis Ferenc (szerk.). *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 63–73. (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Bónis Ferenc. „Erkel Hunyadi Lászlójának megghiúsult előadási kísérlete a bécsi Udvari Operaházban”. In Bónis Ferenc (szerk.). *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 267–291.

Bónis Ferenc (szerk.). *Erkel Ferencről és koráról*. Budapest: Püski, 1995. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Bónis Ferenc. „Hogyan lett Erkel Ferenc a Pesti magyar színház első karmestere?”. In Bónis Ferenc (szerk.). *Erkel Ferencről és koráról*. Budapest: Püski, 1995, 45–54. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Bónis Ferenc. Erkel és Mosonyi kapcsolatáról. In Bónis Ferenc (szerk.). *Erkel Ferencről és koráról*. Budapest: Püski, 1995, 122–130. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Bónis Ferenc (szerk.). *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Budapest: Püski, 2001. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Bónis Ferenc (szerk.). *A nemzeti romantika világából*. Budapest: Püski, 2005. (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Bónis Ferenc. „Erkel alakja Kodály írásaiban”. *Forrás. Szépirodalmi, szociográfiai, művészeti folyóirat* 41/5 (2009): 117–122.

Breuer János. „Jegyzetelapok Erkel Ferencről”. *Muzsika* 28/11 (1985): 3–5.

Breuer János. „Kétszázkilenc puttony”. Recenzió: D. Nagy András –Márai György, *Az Erkel-család krónikája*, Gyula, 1992. *Muzsika* 36/7 (1993), 27–29.

D. Nagy András. „Epizódok az Erkel család életéből”. In Bónis Ferenc (szerk.). *A nemzeti romantika világából*. Budapest: Püski, 2005, 48–54. (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

D. Nagy András: „Erkel Ferenc családi környezete Gyulán”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Budapest: Püski, 2001, 74–78. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Fabó Bertalan (szerk.). *Erkel Ferenc Emlékkönyv. Születésének századik évfordulójára*. Budapest: „Pátria” irodalmi vállalat, 1910.

Fabó Bertalan. „Erkel fejlődése”. In Fabó Bertalan (szerk.). *Erkel Ferenc Emlékkönyv. Születésének századik évfordulójára*. Budapest: „Pátria” irodalmi vállalat, 1910, 17–54.

Falvy Zoltán. „Adalék Erkel *Magyar Cantatéjához*”. *Új Zenei Szemle* 5/3 (1954. március): 33.

Falvy Zoltán. „A Himnusz kézírata”. *Muzsika* 3/3 (1960. március): 14–19.

Fodor Géza. „Az opera-drámától a mítoszig – vissza és előre. A *Bánk bán* felújítása az Erkel Színházban”. *Muzsika* 36/7 (1993. július): 19–26.

Isoz Kálmán. „Erkel- emlékek és levelezés”. In Fabó Bertalan (szerk.). *Erkel Ferenc Emlékkönyv. Születésének századik évfordulójára*. Budapest: „Pátria” irodalmi vállalat, 1910, 157–172.

Isoz Kálmán. „Egressy első dalműszövegkönyvéről”. *Zeneközlöny* 9/16–17 (1911). Különlenyomat: 1–13.

Isoz Kálmán. „Kísérletek Erkel »Hunyadi László«-jának párisi színrehozatalára”. *Muzsika* 1929. szeptember–október, 16–22.

Kassai István. „Erkel Ferenc hangszeres művei”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről és koráról*. Budapest: Püski, 1995, 55–75. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok).

Kemény Lajos. „Az Erkel-család pozsonyi származása. Újabb családtörténeti adatok”. *Nemzeti Kultúra* 1933/2. Különlenyomat: 1–14.

Kereszty István: „Az Erkel-család krónikájához”, in: Fabó Bertalan (szerk.): *Erkel Ferenc Emlékkönyv. Születésének századik évfordulójára*, Budapest: Pátria, 1910, 103–124.

Kodály Zoltán. „*Erkel és a népzene*”. Rádióelőadás, 1965. augusztus 17., Kossuth Rádió. In Kodály Zoltán. *Visszatekintés 3. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. Közreadja Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 408–409.

Kroó György. „Útban az Erkel-problémák megoldása felé. Vázlat a forradalmi opera történetéhez”. *Muzsika* 3/11 (1960): 5–9.

Lakatos István. „Ferenc Erkels Opern in Klausenburg (Kolozsvar, Cluj) und Bukarest”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 11 (1969), 259–270.

Lakatos István. „Erkel Magyar Cantatéja”. *Új Zenei Szemle* 5/2 (1954. február): 19–20.

Lakatos István. „Erkel-dokumentumok Romániából”. *Magyar Zene* 2/4 (1961): 444–447.

Legány Dezső. „Erkel Hunyadi Lászlója”. *Magyar zene* 11/4 (1970): 97–108.

Legány Dezső. „Gyula Véber: Ungarische Elemente in der Opernmusik Ferenc Erkel. (A. B. Creyghton, Bilthoven. 1976”. Recenzió. *Studia Musicologica Academiae Hungaricae*, 20/3–4 (1978): 476–479.

Legány Dezső. „Örökségünk Erkel Ferencről” I–II. *Muzsika* 34/7–8 (1993 július–augusztus): 13–18., 12–17.

Legány Dezső. „Erkel Ferenc Pozsonyban”. *Magyar Zene* 36/1 (1995): 51–55.

Legány Dezső. „Erkel vígoperájának bukása”. *Magyar Zene* 36/1 (1995): 56–60. Azonos címmel lásd *Muzsika* 1997. február.

Major Ervin. „Erkel Ferenc *Kemény Simon* című operája”. In Major Ervin. *Fejezetek a magyar zene történetéből. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 218–223. (= Magyar Zenetudomány 8)

Németh Csaba. *A gyulai Erkel Ferenc Múzeum Erkel-gyűjteménye*. Gyula. Békés Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2007.

Négyessy László. „Erkel Ferenc operaszövegei, mint drámai művek”. In Fabó Bertalan (szerk.). *Erkel Ferenc emlékkönyv. Születésének századik évfordulóján*. Budapest: Pátria, 1910, 227–237.

Pándi Marianne. „A Hunyadi László két külföldi bemutatója a múlt század közepén”. *Magyar Zene* 6/2 (1965): 73–81.

Pándi Marianne. „Erkel Ferenc az előadóművész a Honművész tükrében. In Bónis Ferenc (szerk.). *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 45–55. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Somfai László. „Az Erkel-kéziratok problémái”. In Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.). *Az opera történetéből*. Budapest: Akadémiai, 1961, 81–158. (= Zenetudományi Tanulmányok 9)

Somfai László. „Erkel »zeneszerzői műhely«? Erkel Ferenc kései stílusának néhány kérdéséről”. *Muzsika* 3/11 (1960. november): 18–21.

Somfai László. „A Himnusz ősbemutatójának szólamanyaga”. In: Bónis Ferenc (szerk.). *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 57–62. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Szacsvai Kim Katalin. „Bátori Mária – források és változatok”. *Muzsika* 46/1 (2003. január): 14–17.

Szacsvai Kim Katalin. „A szerzőség problémái” és „A közreadás forrásai”. In Szacsvai Kim Katalin (közr.). *Erkel Ferenc: Hunyadi László*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006, XXI–XXVIII, XXVIII–XXXII. (Erkel Ferenc Operák 2)

Szacsvai Kim Katalin. „Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben”. In Kiss Gábor (szerk.). *Zenetudományi dolgozatok 2009*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2009, 191–244.

Szacsvai Kim Katalin. „Bátori Mária”. Források és változatok”. In Gupcsó Ágnes (szerk.), *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegek, tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2011, 147–178.

Szacsvai Kim Katalin. „Hunyadi László. Források és változatok”. In Gupcsó Ágnes (szerk.), *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegek, tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2011, 261–296. [Az összkiadásban megjelent bevezető tanulmány újraközlése]

Szacsvai Kim Katalin: „Die Erkel-Werkstatt. Die Anfänge einer Arbeitsteilung in der Komposition”. In Tallián Tibor (szerk.), *Studia Musicologica*, Vol. 52, Nr.1–4, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2011, 27–46.

Szász Károly. „Ismeretlen Erkel-mű”. In Benkő András (szerk.). *Zenatudományi írások*. Bukarest: Kriterion, 1980, 92–112.

Szőnyiné Szerző Katalin. „A Wiener Allgemeine Musikzeitung Erkel Ferenc indulásáról (1841–1848)”. In Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*, Budapest: Püski, 2001, 79–90. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Sziklavári Károly. „Erkel-művek keletkezése nyomában”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Budapest: Püski, 2001, 49–73. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Sziklavári Károly. *Adalékok Erkel műveinek jegyzékéhez*. Előadás, Kézirat, Gyula 2004.

Sziklavári Károly. „Erkel Sándor, a zeneszerző”. In Bónis Ferenc (szerk.). *A nemzeti romantika világából*. Budapest: Püski, 2005, 125–146. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Tallián Tibor. „Meghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért” I–II. *Muzsika* 36/7–8 (1993. július – augusztus): 5–12, 6–11.

Tallián Tibor. „Erkel, az operarendező”. In Somorjai Olga (szerk.). *„...de még szebb a színház”: Írások Belitska-Scholtz Hedvig emlékére*. Budapest: Argumentum, 2010, 103–111.

Tallián Tibor. „A kibírás zsenije”. *Muzsika* 53/11 (2010. november): 3–8.

Tallián Tibor. „Operaművelés Magyarországon”. In Gupcsó Ágnes (szerk.), *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegek, tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2011, 15–30.

Tallián Tibor. „Kibírás zsenije”. In Gupcsó Ágnes (szerk.), *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegek, tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2011, 31–52. [A *Muzsikában* 2010-ben megjelent írás átdolgozott változata.]

Tallián Tibor. „Bátori Mária. Előadástörténet”. In Gupcsó Ágnes (szerk.), *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegek, tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2011, 85–134.

Tallián Tibor. „Hunyadi László. Keletkezés, сюжет, fogadtatás”. In Gupcsó Ágnes (szerk.), *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegek, tanulmányok*.

tanulmányok. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2011, 219–260. [Az összkiadásban megjelent bevezető tanulmány újraközlése]

Ujfalussy József. „A Hunyadi László és irodalmi előzményei”. In Bartha Dénes – Szabolcsi Bence (szerk.). *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954, 219–231. (Zenetudományi tanulmányok 2)

Ujfalussy József. „Erkel és szövegkönyvei”. *Muzsika* 3/10 (1960. október): 6–9.

Ujfalussy József. „Erkel Ferenc és operáinak szövegkönyve In Bartha Dénes és Szabolcsi Bence (szerk.). *Az opera történetéből*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961, 37–45.

Valkó Arisztid. „Erkel Ferenc hivatali működésével kapcsolatos levéltári akták”. In Bónis Ferenc (szerk.). *Magyar Zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 225–245.

Valkó Arisztid. „Levéltári adatok Erkel Ferenc temetéséről és emlékének megőrkítéséről”. In Bónis Ferenc (szerk.). *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 75–104. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Valkó Arisztid. „Erkel Sándor hivatali működése az ügyiratok tükrében”. I–III. *Magyar Zene* 15/4 (1974): 420–436, *Magyar Zene* 16/2 (1975): 195–207, *Magyar Zene* 16/4 (1975): 414–426.

II.3 További szekunder irodalom (19. század, színház- és operatörténet, kompozíciós módszer, kritikai közreadás)

Albert Gábor. *Szemere Bertalan leveleskönyve (1849–1865)*. Budapest: Balassi, 1999.

Belitska-Scholz Hedvig – Somorjai Olga. *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770–1850*. I–II. Budapest: Argumentum, é.n.

Bennwitz, Hanspeter – Feder, Georg – Finscher, Ludwig – Rehm, Wolfgang. *Musikalisches Erbe und Gegenwart. Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland*. Kassel: Bärenreiter, 1975.

Berlász Melinda – Tallián Tibor (összeállította és szerk.). *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956*. I–II. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986. (= Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 8)

Berlász Pirooska. *Iratok a Nemzeti Színház történetéhez. Pukánszky né kiadatlan levéltári gyűjtésének fondjegyzéke*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1988.

Bérczessy B. Gyula. *Egressy Béni műveinek, színpóadi szerepeinek és fordításainak jegyzéke*. Gépirat. MTA Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténet Osztály.

Bockholdt, Rudolf. *Berlioz-Studien*. Tutzing: Hans Schneider, 1979 (= Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 29.)

Bónis Ferenc. *Mosonyi Mihály*. Budapest: Zeneműkiadó, 1960.

Bónis Ferenc (szerk.). *Magyar zenetörténeti tanulmányok. Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

Bónis Ferenc (szerk.). *Erkel Ferencről és koráról*. Budapest: Püski, 1995. (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok).

Bónis Ferenc. „A Himnusz születése és másfél évszázada”. In Bónis Ferenc (szerk.). *Erkel Ferencről és koráról*. Budapest: Püski, 1995. (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok), 76–87.

Bónis Ferenc (szerk.). *A nemzeti romantika világából*. Budapest: Püski, 2005. (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Bónis Ferenc (közr.). *Kodály Zoltán. Visszatekintés 2. Összegejtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Budapest: Argumentum, 2007.

Breuer János (szerk.). *A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának 125 esztendeje: 1853-1978*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Brinkmann, Reinhlod. „Was uns die Quellen erzählen... Ein Kapitel Werk-Philologie”. In H. Danuser – H. de la Motte-Haber – S. Leopold – N. Miller. *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus*. Laaber: Laaber Verlag, 1988, 679–694.

Chusid, Martin – Weaver, William. *The Verdi Companion*. New York – London: W.W. Norton&Company, 1979.

Cooper, Barry. *Beethoven and the Creative Process*. New York: Clarendon Press – Oxford University Press, 1990.

Csuka Béla. *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában: a Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából*. Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943.

Georg von Dadelsen. „Über Quellenausfall und Hypothesebildung”. In H. Danuser – H. de la Motte-Haber – S. Leopold – N. Miller. *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus*. Laaber: Laaber Verlag, 1988, 127–130.

Dahlhaus, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1977 (= Musik-Taschen-Bücher. Theoretica Bd. 15)

Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag, 1980. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 6.)

Dahlhaus, Carl – Deathridge, John. *Wagner*. Fordította Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1988. (= Grove monográfiák)

Dahlhaus, Carl – Miller, Norbert. *Europäische Romantik in der Musik I–II*. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1999, 2007.

Deathridge, John. „Reminiscences of Norma”. In H. Danuser – H. de la Motte-Haber – S. Leopold – N. Miller. *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus*. Laaber: Laaber Verlag, 1988, 223–228.

Döhning, Sieghart. „Die Autographen der vier Hauptopern Meyerbeers: Ein erster Quellenbericht”. *Archiv für Musikwissenschaft* 39/1 (1982): 32–63.

Eckhardt Mária. „Liszt és a Doppler-testvérek szerepe a Filharmóniai Társaság alapításában”. In Berlász Melinda – Domokos Mária (szerk.). *Zenatudományi dolgozatok 1982*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1982, 136–139.

Eckhardt Mária. „Egressy (Egeresy Galambos) Béni”. In Carl Dahlhaus – Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.), a magyar kiadás szerkesztője Boronkay Antal. *Brockhaus–Riemann zenei lexikon*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 1. kötet, 488.

Enyedi Sándor. *Az erdélyi magyar színháztörténet kezdetei (1792–1821)*. Bukarest: Kriterion, 1972.

Fabó Bertalan. „Erkel énekese (Stéger Ferenc)”. Fabó Bertalan (szerk.). *Erkel Ferenc emlékkönyv. Születésének 100. évfordulójára*. Budapest: Pátria, 1910, 191–208.

Feder, Georg. *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

Ferenczi Zoltán. *A kolozsvári színház története*. Kolozsvár: Kiadja a Kolozsvári Színház Száz Éves Rendező Bizottság, Ajtai K. Albert Magyar Polgár Könyvnyomdája, 1897.

Fulle, Gerlinde. *Modest Mussorgskijs „Boris Godunov”. Geschichte und Werk. Fassungen und Theaterpraxis*. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 1974.

Gelencsér Ágnes. *A budapesti Operaház 100 éve*. Lásd Staudnál.

Gossett, Philip. „Gioachino Rossini and the Conventions of Composition”. *Acta Musicologica* 42/1–2 (1970): 48–58.

Grier, James. *The critical editing of music. History, method, and practice*. Cambridge University Press, 1996.

Gupcsó Ágnes. „Zenés színháztörténet Debrecenben (1800–1810). In Berlász Melinda – Domokos Mária (szerk.). *Zenatudományi dolgozatok 1981*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1985, 113–132.

Gupcsó Ágnes. „Zenés színháztörténet Debrecenben (1833–1841). In Berlász Melinda – Domokos Mária (szerk.). *Zenatudományi dolgozatok 1985*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1985, 113–132.

Gurmai Éva. „Johann Baptist Henneberg – Emanuel Schikaneder – Szerellemhegyi András: Csörgősapka”. *Magyar Zene* 40/3 (2002): 271–278.

Gurmai Éva. „Az első magyar operatársulattól a Nemzeti Színházig”. *Magyar Zene* 42/1 (2004): 49–58.

Gurmai Éva. „Die Notenbestände des ersten ungarischen Operngesellschaft im Bezirksarchiv von Kaschau. Beiträge zur Geschichte der Opernpflege von Ferenc Erkel.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 46/1–2 (2005). Budapest: Akadémiai kiadó, 2005, 145–155.

Gurmai Éva. „A budai Várszínház zenei életet. 1833–1837”. In Somorjai Olga (szerk.). *„...de még szebb a színház”. Írások Belitska-Scholtz Hedvig emlékére*. Budapest: Argumentum, 2010, 89–102.

Hankiss Elemér – Berczeli A. Károlyné (összeállította). *A Magyarországon megjelent színházi zsebkönyvek bibliográfiája. 18–19. század*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1961.

Holoman, D. Kern. *The Creative Process in the Autograph Musical Documents of Hector Berlioz, c. 1818–1840*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1975 (1980²).

Hovánszki Mária. „»Csokonai-dallamok« és forrásaik II.”. *Magyar Zene* 44 (2006/4), 440–481.

Isoz Kálmán. *Zenei kéziratok*. Budapest: Kiadja a Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtára, 1924. (= A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címjegyzéke VI)

Isoz Kálmán. „A pest-budai hangászegyesület és nyilvános hangversenyei (1836–1853)”. In *Tanulmányok Budapest múltjából* III. Budapest: Székesfőváros, 1934. Különlenyomat. (= Budapest várostörténeti monográfiái)

Isoz Kálmán. „Doppler levelei Erkelhez”. *Zeneközlöny* 9/4–6 (1911). Különlenyomat.

Isoz Kálmán – Mészáros Imre (szerk.). *A Filharmóniai Társaság múltja és jelene 1853–1903*. Budapest: Hornyánszki Viktor császári és királyi udvari Könyvnyomdája, 1903.

Isoz Kálmán. *A Magyar Királyi Operaház zenekarából alakult Filharmóniai Társaság Jubiláris emlékkönyve : 1853 - 1928*. Budapest: A Filharmóniai Társaság, 1928.

Johnson, Douglas. „Beethoven Scholars and Beethoven's Sketches”. *19th-Century Music*, 2 (1978–1979), 3–17.

Johnson, Douglas. „Deconstructing Beethoven's Sketchbooks”. In Sieghard. Brandenburg (ed.). *Haydn, Mozart, and Beethoven: Essays in Honour of Alan Tyson*. Oxford: Clarendon Press, 1998, 225–235.

Johnson, Douglas – Tyson, Alan. „Reconstructing Beethoven's Sketchbooks”. *Journal of the American Musicological Society*, 25 (1972), 137–156.

Johnson, Douglas – Tyson, Alan – Winter, Robert. *The Beethoven Sketchbooks. History, Reconstruction, Inventory*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985. (= California Studies in 19th Century Music; 4)

Katona Ferenc. *A Globusztól a Rondelláig. A magyar színpad kezdetei*. Budapest: Múzsák, 1990.

Káldy Gyula: „Mátyás király a magyar zeneirodalomban”. *Zenevilág*, 1 (1890. december 16.), 6.

Kecskeméti István. „Egressy Béni eredeti hangjegy-kéziratai”. In Bónis Ferenc (szerk.). *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 191–200.

Kerényi Ferenc. *Az operaháború*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1977. (= Színháztudományi Szemle 1)

Kerényi Ferenc. *A régi magyar színpadon (1790–1849)*. Budapest: Magvető, 1981. (= Elvek és utak)

Kerényi Ferenc (szerk.). *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. Válogatta, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Kerényi Ferenc. Fordította Kerényi Ferenc, Törzsök Édua, Ziegler Vilmos. Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1987 (= Magyar Levelestár)

Kerényi Ferenc (szerk.). *77 ismeretlen dokumentum*. Lásd Staudnál.

Kerényi Ferenc (szerk.). *Magyar színháztörténet 1790–1873*. Budapest: Akadémiai, 1990.

Kerényi Ferenc. *A magyar színikritika kezdetei*. I–III. Sajtó alá rendezte, a jegyzeteket írta és a mutatókat készítette Kerényi Ferenc. Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000.

Kerényi Ferenc. *Pest vármegye irodalmi élete (1790–1867)*. Budapest: Pest Megye Monográfia Közalapítvány, 2002. (= Előmunkálatok Pest Megye Monográfiájához 3.)

Kerényi Ferenc. „A nemzeti színházi eszme és gyakorlat néhány történeti kérdéséről”. In Kerényi Ferenc. *Színek, terek, emberek. Irodalom és színház a 18–19. században*. Budapest: Ráció kiadó, 2010.

Kerényi Ferenc. „Egy sikeres eredetmítosz a 18–19. század fordulóján. Dugonics András hat művéről”. In Kerényi Ferenc. *Színek, terek, emberek. Irodalom és színház a 18–19. században*. Budapest: Ráció kiadó, 2010.

Kerényi György (szerk., bevezetővel és jegyzetekkel ellátta). *Népies dalok*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1961). (= *Népzenei könyvtár* 3., szerk. Kodály Zoltán)

Kerman, Joseph. *Musicology*. London: Fontana Paperbacks and William Collins, 1985.

Kimbell, R. B. David. *Verdi in the Age of Italian Romanticism*. Cambridge University Press, 1981.

Kodály Zoltán – Gyulai Ágost (közéteszi és jegyzetekkel ellátta). *Arany János népdalgyűjteménye*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1952.

Kordé Imre (sajtó alá rendezte) és Tóth Dezső (válogatta és a jegyzeteket készítette). *Bajza József. Válogatott művei*. Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1959. (= Magyar klasszikusok)

Körtvélyes Géza. *A budapesti Operaház 100 éve*. Lásd Staudnál.

Küllös Imola és munkatársa Csörsz Rumen István (sajtó alá rendezte és bevezetővel ellátta). *Közköltészet I. Mulattatók*. Budapest: Balassi Kiadó, 2000. (= Régi Magyar Költők Tára XVIII. század, IV. k., sorozatszerk. Bíró Ferenc)

Lakatos István. *A muzsikusz-Ruzitskák Erdélyben*. Kolozsvár: Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet Rt. nyomása, 1939.

Lakatos István. *Zenetörténeti írások*. Bukarest: Kriterion, 1971.

Lakatos István. *Kolozsvári magyar muzsikuskok emlékvilága*. Bukarest: Kriterion, 1975.

Lakatos István. *A kolozsvári magyar zenés színpad (1792–1973). Adatok az erdélyi magyar nyelvű színház történetéhez*. Bukarest: Kriterion, 1977.

Lavotta Rezső. *Zenei kéziratok*. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum Széchényi Könyvtár, 1940. (A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címjegyzéke II)

Legány Dezső. *A magyar zene krónikája*. Budapest: Zneműkiadó Vállalat, 1962.

Lockwood, Lewis. „On Beethoven’s Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation”. *Acta Musicologica* 42/1–2 (1970): 32–47.

Major Ervin. *A népies magyar műzene és a népzene kapcsolata*. Budapest: Stádium Sajtóvállalat Részvénytársaság, 1930.

Major Ervin, Fáy András és a magyar zenetörténet. Budapest: Magánkiadás, 1934.

Major Ervin. *Fejezetek a magyar zene történetéből*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.

Marshall, Robert Lewis. *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*. I–II. Princeton University Press, 1972.

Mies, Paul. *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1925.

Mikusi Balázs, „»Magyarok istene, rontsd a labanc hadát«. Adalékok a Rákóczi-induló befogadástörténetéhez. In Boka László – Földesi Ferenc – Mikusi Balázs: *Az identitás forrásai. Hangok, szövegek, gyűjtemények*. Budapest, Bibliotheca Nationalis Hungariae – Gondolat kiadó, 2012, 41–61. (Bibliotheca Scientiae & Artis, sorozatszerkesztő Boka László)

Molnár Imre (szerk.). *A magyar muzsika könyve*. Budapest: Merkantil nyomda, 1936.

Mona Ilona. *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989. (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 2)

Nagy Artur. *Olasz színművek és színészek a Nemzeti Színházban 1837-től 1884-ig*. Budapest: Pázmány Péter Tudományegyetem Olasz Intézetének kiadása, 1940. (Mutatóként készült Hajdu Algernon László műsorlexikonához.)

Németh Amadé. *A magyar opera története kezdetektől az Operaház megnyitásáig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.

Németh Amadé. *A magyar opera története (1785–2000)*. Anno kiadó, Budapest 2000.

Németh Amadé. „Erkel Ferenc és az Erzsébet-opera II. felvonása”. In Bónis Ferenc (szerk.). *Erkel Ferencről és koráról*. Budapest: Püski, 1995. (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok), 131–135.

Németh Antal. „A Nemzeti Színház iratainak sorsa”. In *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve, 1965/66*, 247–255.

Paksa Katalin. *Magyar népzene kutatása a 19. században*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988. (= Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 9)

Papp Mónika. *A népszínművek zenei emlékei (1843–1875)*. LFZE Zenetudományi diplomadolgozat, 2000.

Pándi Marianne. *Száz esztendő magyar zenekritikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.

Prahács Margit. *Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen. 1835–1886*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.

Pukánszky Kádár Jolán. *A budai és pesti német színház története 1812-ig, játékszími és drámairodalmi szempontból*. Függelékül: A budai és pesti német színházak műsora 1783–1812. Budapest: 1914. (= Német philológiai dolgozatok 12).

Pukánszky Kádár Jolán. *A pesti és budai német színház története 1812–1847*. Budapest: Magyar Tudományos Társulatok Sajtóvállalat, 1923. (= Német philológiai dolgozatok 29)

Pukánszky Kádár Jolán: *A magyar népszínmű bécsi gyökerei*. Budapest, 1930. (Irodalomtörténeti füzetek 38), 149–150.

Pukánszky Kádár Jolán. „A Nemzeti Színház a magyar törvényhozásban.” *Budapesti Szemle* (1938), 320–343.

Pukánszky Kádár Jolán (szerk. és közr.). *A Nemzeti Színház százéves története*. II. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938.

Pukánszky Kádár Jolán. *A Nemzeti Színház százéves története*. I. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940.

Pukánszky Kádár Jolán. Hundert Jahre ungarisches Nationaltheater und sein Verhältnis zum deutschen Drama. [Rövid tanulmány és szerzőmutató Hajdu Algernon László műsorlexikonához]. Kefelelvonat, 1941(?).

Pukánszky Kádár Jolán. *A budai népszínház története*. A MTA pályadíjával 1937-ben kitüntetett munka. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1978.

Read, Gardner. *Music Notation. A manual of Modern Practice*. London: Victor Gollancz Ltd. 1974.

Rexa Dezső. *A Nemzeti Színház megnyitásának története*. Budapest: A vármegye kiadása, 1927.

Rédey Tivadar. *A Nemzeti Színház története. Az első félszázad*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937.

Rosselli, John. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*. Cambridge University Press, 1984.

Sebestyén Ede. *Magyar operajátszás Budapesten 1793–1937*. Budapest: Somló Béla könyvkiadó, 1937. (= Budapest zenei múltjából 1)

Somfai László. *Béla Bartók: Composition, Concepts and Autograph Sources*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1996 (= *Ernest Bloch Lectures* 9)

Somfai László. *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei kiadó, 2000. (az angolul megjelent kiadás magyar változata)

Somorjai Olga (szerk.). „...De még szebb a színház”. *Írások Belitska-Scholtz Hedvig emlékére*. Budapest: Argumentum, 2010.

Staud Géza (szerk.). *A budapesti Operaház 100 éve*. A kötet szerzői Gelencsér Ágnes – Körtvélyes Géza – Staud Géza – Székely György – Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.

Staud Géza (válogatta) – Kerényi Ferenc (szerk.). *77 ismeretlen dokumentum a régi Nemzeti Színházról (1838–1885)*. Budapest: Múzsák Közművelődési kiadó, 1989.

Stoll Béla (összeáll.). *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)*. Budapest: Balassi kiadó, 2002.

Szalay Olga. *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. Budapest: Akadémiai kiadó, 2004.

Szabolcsi Bence. *A zene története*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984⁶.

Szabolcsi Bence. *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. 3. revideált-átdolgozott kiadás. Budapest: Zeneműkiadó, 1979³.

Szabolcsi Bence. *A XIX. század magyar romantikus zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1951.

Szabolcsi Bence. *A melódia története. Vázlatok a zenei stílus múltjából*. Budapest: Zeneműkiadó, 1957².

Székely György. *Zenés színpad – vidám játék*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961. (= Színházi tanulmányok)

Székely György. *A színjátéktípusok kutatásának módszeréről*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961. (= Színházi tanulmányok)

Székely György. *Színjátéktípusok leírása és elemzése*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1963. (= Színházi tanulmányok)

Székely György (szerk.). *A Nemzeti Színház*. Az adattárt összeállította Staud Géza (155–239.) Budapest: Gondolat 1965.

Székely György. *A budapesti Operaház 100 éve*. Lásd Staudnál.

Székely György (főszerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*, Budapest: Akadémiai, 1994.

Sziklavári Károly: *Egressy Béni*. Budapest: Mágus kiadó, 2012. (= Magyar zeneszerzők) (megjelenés alatt)

Szőnyiné Szerző Katalin. *Kolozsvár zenei élete az 1865/66-i erdélyi országgyűlés előtti évtizedben a helybeli sajtó tükrében*. Kézirat. MTA Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténet Osztály.

Szőnyiné Szerző Katalin. „Kolozsvári Nemzeti Színház zenés darabjai, 1856-1866”. In Bónis Ferenc (szerk.). *Erkel Ferencről és koráról*. Budapest: Püski, 1995. (= Magyar Zenetörténeti Tanulmányok)

Tallián Tibor. *A budapesti Operaház 100 éve*. Lásd Staudnál.

Tallián Tibor: „Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház operai kottatárának néhány tanulsága”, in: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1999*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1999, 281–286.

Tallián Tibor. „Az operában ki gyönyörködik”. Irodalmi adalékok a magyar operai művelődés történetéhez”. Sz. Farkas Márta (szerk.). *Zenetudományi dolgozatok 2000. Szabolcsi Bence emlékére*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2000, 117–168.

Tallián Tibor. „A Nemzeti Színház zenekara Erkel Ferenc idejében”. Bónis Ferenc (szerk.). *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Budapest: Püski, 2001, 26–40.

Tallián vö. még Berlász Melinda. *Iratok*

Tóth Dénes. *A magyar népszínmű zenei kialakulása*. Budapest: 1930.

Tyson, Alan – Johnson, Douglas –. „Reconstructing Beethoven’s Sketchbooks”. *Journal of the American Musicological Society*, 25 (1972), 137–156.

Várnai Péter. „Adalékok a 19. századi magyar operajátszás történetéhez. (Levéltári dokumentumok)”. *Zenetudományi tanulmányok* 9. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961, 197–205.

Várnai Péter. „Egy magyar muzsikuskor a reformkorban”. In Mátray Gábor: *A Muzsikának Közös Története és egyéb írások*. Válogatta, sajtó alá rendezte, a jegyzeteket írta Gábray György. Budapest: Magvető, 1984, 361–546. (= Magyar Hírmondó)

Walker, Alan. *Liszt Ferenc. 2. A weimari évek 1848–1861*. Budapest: Editio Musica, 1994, 533.

Winter, S. Robert. „Of Realizations, Completions, Restorations and Reconstructions: from Bach’s The Art of Fugue to Beethoven’s Tenth Symphony”. *Journal of the American Musicological Society* 116 (1991), 96–126.

Žganec, Vinko. *Hrvatske pucke popijevke iz Medimurja*. Zagreb: 1920.

II.4 Felhasznált publikálatlan zene- és színháztörténeti adatbázisok

MTA BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténet Osztály, Magyar zenetörténeti adatgyűjtés, katalóguscédulák.

MTA BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténet Osztály Major Ervin hagyatéka, adatgyűjtés, katalóguscédulák.

MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptánc-kutató Osztály és Archivum, Kodály-rend

Erkel Ferenc három közreadott operájának (*Bátori Mária*, *Hunyadi László*, *Bánk bán*) sajtóanyagát összegző újabb adatbázis. MTA BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténet Osztály. (Gupcsó Ágnes, Szvoren Edina, Németh G. István részvételével).

Nemzeti Színház előadásainak repertórium. A repertorium anyagából Erkel operái adatbázis formájában is feldolgozásra kerültek. OSzK Színháztörténeti Tár.

OSzK Zsebkönyvek zenésadatai: Somorjai Olga által összeállított Nemzeti Színházi zsebkönyvek adatbázisa. OSzK Színháztörténeti Tár.

Sziklavári Károly: *A gyulai Erkel Múzeum zenei vagy közvetlenül zenei vonatkozású kéziratai*. CD ROM, 2004. (Hozzáférhető: OSzK Zeneműtár.) Anyagát 2001-ben tanulmány formájában is közölte a szerző. A munkát részletesen kivonatolva közölte újabban Németh Csaba, *A gyulai Erkel Ferenc Múzeum Erkel-gyűjteménye*.

ILLUSZTRÁCIÓK JEGYZÉKE²

Erkel Ferenc: <i>Begleitungs Stimmen zu den Csel Variationen</i> (1839?). Autográf kézirat Erkel Sándor évtizedekkel későbbi ceruzás kiegészítésével Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	10
Saverio Mercadante: <i>Eskü</i> . Erkel és Kirchlehner Ferenc hangszerelése az opera zongorakivonata alapján. Erkel autográf partitúrája a Nemzeti Színház kottatárából Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár	22
Erkel Ferenc: <i>Bátori Mária</i> . A Királynak szánt ária vázlata a második felvonáshoz (<i>No. 10 Scena</i>) a <i>Begleitungs Stimmen zu den Csel Variationen</i> autográf kéziratának utolsó előtti oldalán Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	32
<i>Bátori Mária</i> . Az autográf partitúra első oldala Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	39
<i>Bátori Mária</i> . Nemzeti színházi másolt partitúra. Anton Weindl nemzeti színházi csellista másolatának utolsó oldala, 2. kötet, p. 331. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Erkel Gyula hagyatéka	40
<i>Bátori Mária</i> . Nemzeti színházi másolt partitúra. Kocsi János másolatának első oldala, 2. kötet, p. 332. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Erkel Gyula hagyatéka	41
Étienne Arago – Paul Vermond: <i>Az ördög naplója</i> . Szerdahelyi József által komponált betétszám autográf partitúrája Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény	49
Szerdahelyi József kézírása a <i>Bátori Mária</i> autográf partitúrájának második kötetében: Mária <i>Cabalettájának</i> (<i>No. 8</i>) fűvósszólamai, 2. kötet, fol. 16 ^b Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	49
<i>Bátori Mária</i> . <i>No. 5 Coro</i> autográf partitúraoldala, 1. kötet, 79 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	53
<i>Bátori Mária</i> . Az opera eredeti zárókórusa. Autográf partitúra, 2. kötet, fol. 159 ^b Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	54
Erkel Ferenc: <i>Hunyadi László</i> . A negyedik felvonás fináléja. Autográf partitúra, 3. kötet, fol. 155 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	60
<i>Hunyadi László</i> . A harmadik felvonás <i>Magyar táncát</i> tartalmazó eredeti betétlap a fűvóla szólamfüzetében a Nemzeti Színház kottatárából Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	63

² A források közzétételének engedélyezését minden érintett intézménynek ezúton is köszönöm.

<i>Hunyadi László. A Magyar tánc</i> egykor Campilli Frigyes balettmester tulajdonában lévő partitúramásolata Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye	64
<i>Hunyadi László. Hollósy Kornélia bemutatkozása alkalmával komponált Cabaletta</i> autográf partitúrája. Betét az opera szerzői vezérkönyvében, 3. kötet, fol. 69 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	75
<i>Hunyadi László. Anne de la Grange</i> számára készült második felvonás beli nagyária autográf partitúrája, p. 4. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	76
<i>Hunyadi László. A La Grange-ária</i> áthangszerelt változatának Erkel Sándor-féle partitúrája az opera másolt vezérkönyvében, 2. kötet, p. 158 ^e Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	77
Erkel Ferenc beadványa a Nemzeti Színház Választmányához párizsi útjának támogatása ügyében (1854. 08. 22.). Szigligeti Ede kézírása, Erkel Ferenc aláírásával Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára	78
Szigligeti Ede – Erkel Ferenc: <i>Két pisztoly</i> , 2. felvonás <i>No. 12, Alla Polacca</i> . Bajza József <i>Sóhajítás</i> c. versének megzenésítése. Autográf partitúra Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény	88
Ney Ferenc: <i>A kalandor</i> . A pályadíjas népszínmű cenzori példánya Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára	94
<i>Sobri három kedvelt népdala a két pisztolyból</i> (Pest, Wagner József [1846–1847?]). A kiadvány címlapja MTA BTK Zenetudományi Intézet	101
Ney Ferenc: <i>A kalandor</i> . Cenzori példány utólagos ceruzás bejegyzéssel, 2. felvonás, 10. jelenet, fol. 39 ^a . E jelenet elején hangozhatott el a <i>Haramják kara</i> Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára	107
Szigligeti Ede – Erkel Ferenc: <i>Debreceni rüpők</i> . A második zenei betét autográf partitúrája, amelyet Erkel utóbb áthelyezett az <i>Egy szekrény rejtelmének</i> szerzői kéziratába (No. 6) Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény	109
Szigligeti Ede – Erkel Ferenc: <i>Két pisztoly</i> . Szigligeti Ede fogalmazványa Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára	114
Szigligeti Ede – Erkel Ferenc: <i>Két pisztoly</i> , No. 6. Szerdahelyi autográf partitúrája Erkel szerzői kéziratában, az előadások vezérkönyvében Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény	121
Szigligeti Ede – Erkel Ferenc: <i>Két pisztoly</i> , No. 9. Doppler Ferenc autográf partitúrája Erkel szerzői kéziratában Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény	122
Szigligeti Ede – Erkel Ferenc: <i>Két pisztoly</i> , No. 2. Szabadon idézett részlet Gioacchino Rossini <i>A sevillai borbély</i> c. operájából. Az énekszólam Erkel Ferenc, a hangszeres szólamok ismeretlen kíséretjének írása. Erkel szerzői partitúrája Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Népszínházi Gyűjtemény	123

Erkel Ferenc: <i>Erzsébet</i> . A bemutató cenzúra példányának címlapja Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye	144
<i>Erzsébet</i> . A bemutató cenzúra példánya a második felvonás kezdetével, fol. 17 ^a Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye	158
<i>Erzsébet</i> . A második felvonás nyitókórusa. Erkel Ferenc autográf partitúrája, fol. 1 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	160
<i>Erzsébet</i> . Az 1865-ös felújításhoz készült nyitány nemzeti színházi játszópartitúrája. Doppler Ferenc autográf kézírata Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	161
<i>Erzsébet</i> . Doppler Ferenc által komponált első felvonás bemutatóra készült játszópartitúrája. Doppler Ferenc autográf kézírata Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	161
<i>Erzsébet</i> . Az első felvonás autográf játszópartitúrájának utolsó oldala Doppler Ferenc aláírásával Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	161
<i>Erzsébet</i> . A második felvonás nyitókórusa a nemzeti színházi másolt partitúrában. Erkel autográf kéziratából készült tisztázata Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	162
<i>Erzsébet</i> . A harmadik felvonás nemzeti színházi játszópartitúrája. Doppler Károly autográf tisztázatának első és utolsó oldala Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	162
<i>Erzsébet</i> . A harmadik felvonás <i>Fegyvertánc</i> a, mellyel pár nappal a bemutató előtt készült el Doppler Ferenc. Autográf partitúra Doppler aláírásával Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	163
<i>Erzsébet</i> . A második felvonás nemzeti színházi bandapartitúrája Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	167
<i>Erzsébet</i> . Az opera 1865-ös felújításához készült kislakú bandaszólamfüzet Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	173
<i>Erzsébet</i> . K43, fol. 1 ^a . Erkel Ferenc fogalmazványa és Doppler Ferenc részvázlatai az Erzsébet–Lajos duett (No. 7) cantabile főrészéhez, valamint Erkel memo-bejegyzése Gyula, Erkel Múzeum	187
<i>Erzsébet</i> . K43, fol. 2 ^b . Doppler Ferenc és Erkel Ferenc részvázlatok a <i>No. 6 Koldusok</i> <i>karához</i> Gyula, Erkel Múzeum	187
<i>Erzsébet</i> . K56/a, fol. 1 ^{a-b} . <i>No. 7 Scena</i> . Erkel vázlata Erzsébet és Lajos bevezető jelenetéhez Gyula, Erkel Múzeum	189
<i>Erzsébet</i> . K56/a, fol. 2 ^a . Erkel vázlata a <i>No. 7 Cabalettához</i> Gyula, Erkel Múzeum	190

<i>Erzsébet</i> . K 56/a, fol. 2 ^b . Erkel vázlata. Anyagát a <i>No. 9 Aria</i> cantabiléjának maggioréjában, illetve az <i>Erzsébet-áriát</i> eredetileg lezáró <i>Strettában</i> használta fel Gyula, Erkel Múzeum	190
<i>Erzsébet</i> . K 56/b, fol. 1 ^{a–b} . <i>No. 9 Coro ed Aria con coro</i> központi része. Erkel folyamat–dallamvázlata, illetve zongoraletét típusú fogalmazványa Gyula, Erkel Múzeum	191
<i>Erzsébet</i> . K 56/b, fol. 2 ^a . Autográf partitúrafej feltehetőleg a <i>No. 9 Aria</i> fogalmazványához Gyula, Erkel Múzeum	191
<i>Erzsébet</i> . K 56/c, fol. 1 ^a . Erkel vázlata a <i>No. 9 Cabalettához</i> Gyula, Erkel Múzeum	192
<i>Erzsébet</i> . K 56/c, fol. 1 ^b –2 ^b . Erkel vázlata a <i>No. 9 Cabalettához</i> Gyula, Erkel Múzeum	193
<i>Erzsébet</i> . <i>No. 6 Koldusok kara</i> , autográf partitúra, fol. 2 ^b Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	195
<i>Erzsébet</i> . <i>No. 6 Koldusok kara</i> , autográf partitúra, fol. 3 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	196
<i>Erzsébet</i> . <i>No. 7 Duetto</i> (1–4. ü.), autográf partitúra, fol. 20 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	200
<i>Erzsébet</i> . <i>No. 7 Duetto</i> (8–15. ü.), autográf partitúra, fol. 20 ^b –30 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	201
<i>Erzsébet</i> . <i>No. 7 Duetto</i> (26–30. ü.), autográf partitúra, fol. 22 ^b Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	202
<i>Erzsébet</i> . <i>No. 7 Duetto</i> (31–35. ü.), autográf partitúra, fol. 23 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	204
<i>Erzsébet</i> . <i>No. 7 Duetto</i> . Cantabile (51–59. ü.), autográf partitúra, fol. 25 ^{a–b} Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	208
<i>Erzsébet</i> . <i>No. 7 Duetto</i> . Cantabile (93–103. ü.), autográf partitúra, fol. 29 ^b –30 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	210
<i>Erzsébet</i> . <i>No. 9 Finale</i> . A <i>No. 7 Cabalettával</i> közös ütemek, autográf partitúra, fol. 106 ^{a–b} Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	213
<i>Erzsébet</i> . <i>No. 7 Cabaletta</i> (135–157. ü.), autográf partitúra, fol. 38 ^a –39 ^b Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	214
<i>Erzsébet</i> . <i>No. 7 Cabaletta</i> (170–182. ü.), autográf partitúra, fol. 41 ^{a–b} Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	220
<i>Erzsébet</i> . K 56/a, fol. 2 ^b legfelső sora, autográf vázlat (vö. 188) Gyula, Erkel Múzeum	224

<i>Erzsébet. No. 8 Duetto</i> , autográf partitúra, fol. 52 ^b és 60 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	224
<i>Erzsébet. K 56/a</i> , fol. 2 ^b , autográf vázlat (vö. 188) Gyula, Erkel Múzeum	226
<i>Erzsébet. K56/b</i> , fol. 1 ^{a-b} . <i>No. 9 Coro ed Aria con coro</i> , autográf vázlat (vö. 189) Gyula, Erkel Múzeum	227
<i>Erzsébet. No. 9 Coro</i> , autográf partitúra, fol. 72 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	228
<i>Erzsébet. No. 9 Aria</i> (1–5. ü.), autográf partitúra, fol. 78 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	229
<i>Erzsébet. No. 9 Aria</i> (8–11. ü.), autográf partitúra, fol. 79 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	229
<i>Erzsébet. No. 9 Aria</i> (17–24. ü.), autográf partitúra, fol. 80 ^{a-b} Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	229
<i>Erzsébet. No. 9 Aria</i> (25–32. ü.), autográf partitúra, fol. 81 ^{a-b} Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	230
<i>Erzsébet. No. 6 Coro</i> , autográf partitúra, fol. 7 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	231
<i>Erzsébet. No. 6 Andante religioso</i> . Erzsébet belépése, autográf partitúra, fol. 11 ^b –12 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	232
<i>Erzsébet. No. 6 Coro</i> , üres kottaoldal „Andante melancolico” címbejegyzéssel, autográf partitúra, fol. 14 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	235
<i>Erzsébet. No. 9 Cabaletta</i> eredeti Stretta (76–83. ü.), autográf partitúra, fol. 87 ^b Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	238
<i>Erzsébet. No. 9 Cabaletta</i> . Tempo di coro (76–79. ü.), autográf partitúra, bemutató után idegen kéz által beiktatott partitúraoldal, fol. 88 ^b Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	238
<i>Erzsébet. No. 9 Cabaletta</i> , Stretta/Friss (84–95. ü.), végleges változat, autográf partitúra, fol. 90 ^{a-b} Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	239
<i>Erzsébet. No. 9 Cabaletta</i> , későbbi Stretta/Friss (127–130. ü.) és eredeti Stretta (84–91. ü.), autográf partitúra, fol. 93 ^b –94 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	239
<i>Erzsébet. No. 9 Cabaletta</i> , eredeti Stretta (92–94 ü.), későbbi Stretta/Friss (131–142. ü.), autográf partitúra, fol. 94 ^b –95 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	240

<i>Erzsébet. No. 9 Aria</i> , a cantabile utáni Tempo di coro (45–50. ü.); a Stretta előtt is felidézett anyag azonos a <i>No. 9 Coro</i> 24–29. ütemével. Autográf partitúra, fol. 83 ^{a-b} Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	241
<i>Erzsébet. No. 9 Coro</i> (24–29. ü.), autográf partitúra, fol. 73 ^b –74 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	241
<i>Erzsébet. K 56/c</i> , fol 1 ^{a-b} . <i>No. 9 Cabaletta</i> Gyula, Erkel Múzeum	243
<i>Erzsébet. K 56/c</i> , fol 2 ^{a-b} . <i>No. 9 Cabaletta</i> Gyula, Erkel Múzeum	244
<i>Erzsébet. No. 9 Cabaletta</i> (52–60 ü.), autográf partitúra, fol. 84 ^{a-b} Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	245
<i>Erzsébet. No. 9 Cabaletta</i> (61–75 ^b ü.), autográf partitúra, fol. 85 ^a –87 ^a Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára	246

10.18132/LFZE.2013.2

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori iskola

(6.8 Művészeti és művelődéstörténeti tudományok: zenetudomány)

SZACSVAI KIM KATALIN

AZ ERKEL–MŰHELY

KÖZÖS MUNKA ERKEL FERENC SZÍNPADI MŰVEIBEN (1840–1857)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉZISEK

TÉMAVEZETŐ: DR. TALLIÁN TIBOR

BUDAPEST 2012

10.18132/LFZE.2013.2

ELŐZMÉNYEK

Visszatekintve talán furcsán hat, hogy épp az Erkel *Bánk bán*-ját 1940-ben oly radikálisan átalakító Nádasdy Kálmán szignálta azt a beadványt, amelyben 1951-ben az Operaház Dramaturgiai Bizottsága elsőként sürgette egy „kritikai Erkel-kiadás megjelenését”. A minisztérium látszólag pozitívan viszonyult a javaslatához, egyetértő válaszát mégsem követték konkrét lépések. Az Erkel-összkiadás ügye csak tíz évvel később, az MTA Bartók Archívum (a későbbi Zenetudományi Intézet) 1961-es alapításával került újból napirendre. Az események ekkor gyorsütemben követték egymást: 1962 elején felállt a háromtagú szerkesztőbizottság (Bónis Ferenc, Vécsey Jenő, Somfai László), elkészültek a közreadói irányelvek, és ugyanez év májusában Szabolcsi Bence, az ekkor még kislétszámú akadémiai kutatóhely igazgatójaként, az Erkel-életmű szerveződő kritikai összkiadásának tervéről, egy „Magyarországon még soha nem volt tudományos műfaj”, a „műzenei kritikai összkiadás” meghonosítására tett kísérletről informálta az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályát. 1963 novemberében a közreadói munkát végző Vécsey Jenő, az OSzK Zeneműtár akkori vezetője már az első opera, a *Bátori Mária* közreadásának befejezéséről tett jelentést az MTA Bartók Archívumának. 1966-ban bekövetkezett haláláig Vécsey további három Erkel-opera (*Sarolta*, *Dózsa György* 1–3. felvonás, *Erzsébet* 2. felv.) és Erkel öt operanyitányának (*Bátori Mária*, *Hunyadi László*, *Sarolta*, *Dózsa György*, *Brankovics György*, *Névtelen hősök*), valamint az *Erzsébet* opera Doppler Ferenc által jegyzett nyitányának kritikai közreadásával készült el. Jóllehet az eredetileg kitűzött cél az operák esetében nem a partitúrák, hanem csupán a közreadott partitúrákból előállított zongorakivonatok kiadása lett volna, Vécsey halálával az Erkel-összkiadás projektje megfeneklett, anélkül, hogy egyetlen kottafej ebből megjelent volna. Maradtak az addig is használt kéziratok vezérlőkönyvei, és az operák továbbra is a legkülönbözőbb zenei átdolgozásokban kerültek színpadra.

Ezen a helyzeten rövid távon az 1998-ban Tallián Tibor által felélesztett, immár csupán az Erkel-operák – tehát nem a teljes Erkel-életmű – összkiadásaként meghirdetett kritikai közreadás-sorozat (az *Erkel Ferenc Operák*) sem változtatott, de elindult egy folyamat, és ma már egyre több olyan produkció születik, amely a 2002–2009 között publikált három opera, a *Bátori Mária* (2002), a *Hunyadi László* (2006) és a *Bánk bán* (2009) közreadott partitúráját használja. Emellett a kritikai közreadás előkészítésével összefüggésben, illetve az ezzel párhuzamosan végzett forráskutatások nyomán lényegesen gyarapodtak az egyes művekkel, illetve Erkel kompozíciós módszerével, és általában a Nemzeti Színház operaműhelyével kapcsolatos ismereteink is.

Feltűnő lehet az 1960-as évek beli és a közel négy évtizeddel későbbi operaközreadási munkálatok üteme közötti nagy eltérés. Számos okot felsorolhatnánk. Döntő jelentőségű azonban mindenekelőtt, hogy Vécsey Jenő kizárólag az autográfokból dolgozott. Az összkiadás 1962-es közreadói irányelvei ugyan feltételül szabták a művek forráskészletének feltárását, erre azonban nem került sor. Az autográf túlértékelésével Vécsey a korszak Urtext-konceptiójának is megfelelt, ugyanakkor elképzelhető, hogy partitúrarekonstrukcióira – ahogyan nevezni szerette munkája eredményét –, bár ezeket alaposan kidolgozta, közreadóként maga is elsősorban úgy tekintett, mint a majdan kiadásra kerülő zongorakivonatok alapanyagára, és az irányelvekkel némiképp szembe helyezkedve, a széleskörű forráskutatást és a zenekari szólamanyag részletekbe menő átnézését nem feltétlenül szorgalmazta. Egyébként is a Nemzeti Színház – ekkor még az Operaházban található és feldolgozatlan – egykori kottatárának, akárcsak más magyarországi és határon túli színházi kottatárak gazdag 19. századi állományának kutatása komoly akadályokba ütközött (volna).

FORRÁSKUTATÁS. KÖZREADÁS

Az Erkel-operák másfél évtizede újraindult kritikai közreadása lényegesen jobb helyzetben van. Bár a közreadási munka előkészítése során számos alapkutatás elvégzésére volt szükség, mi már reális célként fogalmazhattuk meg, és vállalhattuk a közreadott művek lehetőleg teljes forráskészletének feltárását. A korábban ismert hangjegyes források köre operánként több ezer oldallal bővült: a feldolgozott forrásállomány az autográf partitúrák mellett felöleli az Erkel-leszármazottak hagyatékából újabban előkerült kompozíciós dokumentumokat (vázlatok, fogalmazványok, particellák), a Nemzeti Színház, ill. Operaház használati kottaanyagát és sűgőpéldányait, a vidéki társulatok 19. és kora 20. századi játszópéldányait, valamint a korai kottakiadványokat és nyomtatott librettókat egyaránt. A forráskutatással párhuzamosan tisztáznunk kellett a nemzeti színházi állapotokat is. Az eddig megjelent három opera esetében ugyanis – és valószínűleg így lesz ez a most munkában lévő *Dózsa Györgynél* is – nem a bemutatón elhangzott variáns, hanem a szerző által vezetett nemzeti színházi előadások alatt kiérlelődött későbbi változat került a főszövegbe. Az utólagos beavatkozások megértéséhez pedig ismernünk kellett a társulat összetételének alakulását évről évre, és foglalkozunk kellett az operák 19. századi recepciójával.¹

¹ A sajtókutatást a Zenetudományi Intézet, a Nemzeti Színházi zsebkönyvek és színlapok feldolgozását, az Erkel-projekt keretében, az OszK Színháztörténeti Tárának munkatársai végezték.

Mind a *Bátori Mária*, mind a *Hunyadi László* esetében a kritikai közreadási munkába közvetlenül bevont források operánként 6000–7000 oldalt tettek ki; az autográf partitúra az eddig közreadott operák egyikénél sem bizonyult önmagában elégségesnek: a szerzői partitúra mellett az Erkel keze alatt használt, helyenként szerzői bejegyzéseit és a próbákon adott utasításait tartalmazó nemzeti színházi szólamanyag főforrásként, a nemzeti színházi másolt vezérkönyvek a közreadás referenciaforrásaként szerepeltek. A nemzeti színházi szólamanyagnak a szerzői autográf partitúra elé vagy mellé helyezését mindkét operánál a műfaj és helyzet egyaránt indokolta. Az Erkel-operák szerzői partitúrái többfunkciós kéziratok. Ezekben készült a hangszerelés, majd később ezek a kötetek léptek elő az előadások vezérkönyvévé. 1874-ig saját operáit Erkel maga vezényelte (részben később is), és saját szerzői partitúráját használta vezérkönyvként akkor is, ha egyébként rendelkezésére álltak – mint például a *Bátori Mária* és a *Hunyadi László*, vagy az *Erzsébet* esetében – a sokkal jobban olvasható nemzeti színházi másolt partitúrák. Saját használatra viszont a hangszerelési munka lendületében kidolgozatlanul hagyott lejegyzést Erkel a későbbiekben már nem pontosította, autográf vezérkönyveinek alaprétege a dinamika, artikuláció tekintetében így csak jelzésszerűen tájékoztat szerzői elképzeléséről. A hevenyészett lejegyzésen túl az autográfok sokszor hiányosak is. A *Bátori Mária* autográf partitúrájából például az alapréteghez tartozó oldalak közül is elveszett néhány, és mind a *Bátori*, mind a *Hunyadi* szerzői kéziratából hiányoznak egyes utólag komponált betétszámok – ezek legkorábbi forrásai szintén a nemzeti színházi szólamok és partitúramásolatok. Nincs meg többek között e két opera utólag komponált nyitányának szerzői kézírata. Nemzeti színházi, illetve népszínházi szólamlapok közül került elő a *Bátori Mária* két utólagos vokális betétszáma: Liebhardt Lujza 1852-es *Cabalettájáról* (No. 8), valamint Hollósy Kornélia és Jekelfalusi Albert az 1858-as felújításhoz elkészült új szerelmi duettjéről (No. 6), akárcsak a feltehetőleg ugyanekkor beiktatott magyar táncokról mindeddig csupán sajtóbeli értesüléseink voltak, ezeket tehát új kompozíciókként regisztrálhattuk. A nemzeti színházi hangszeres betétlapok a legkorábbi forrásai a *Hunyadi László* első felvonás belüli László-ária (No. 7) Stéger Ferenc számára 1859-ben készült utólagos bővítésének, a *Hunyadi* – ma *Palotás* néven ismert – *Magyar táncának*, és szintén csak a szólamanyag alapján tudható a La Grange-ária (No. 12b), véleményem szerint Erkel Sándor által átdolgozott, máig játszott hangszereléséről, hogy Erkel Ferenc által jóváhagyott, vagy legalábbis általa is ismert változtatásról van szó. A sort folytathatnánk.

A DISSZERTÁCIÓ FELÉPÍTÉSE

A dolgozat Erkel színpadi műveinek szerzőségét, valamint a közös komponálás körülményeit és módszerét a *Bánk bán* által képzett választóvonalig vizsgálja az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben (III.), majd az *Erzsébet*ben (IV.). Az Erkel-életmű újabban kiegészült forráskészletének számbavétele után (II.), a darabok kronológia rendjében haladva külön alfejezetek foglalkoznak a *Bátori Mária* (III.1) és a *Hunyadi László* (III.2) forrásértékelésével és változatainak szerzőségével, egyúttal a közreadás problémáival. Ezt követi Erkel 1844–1846-ban szerkesztett népszínműveinek forráselemzése (III.3), kiemelt helyen a *Két pisztoly* vegyes lejegyzésű szerzői kéziratával, ahol Legány Dezső a műhelymunka elindulását vélte felfedezni, valamint Erkel népszínműbetéteinek dallamvizsgálatával, melynek eredményeit a dallamok eredetére vonatkozó adatokkal egy incipites jegyzék összegzi. A fejezetet a *Salvator Rosa* (1855) szerzőségének értékelése zárja (III.4). Az opera különleges státusán túl az *Erzsébet* (1857) önálló tárgyalását kézenfekvővé teszi forráshelyzete is. Ez a zeneszerző legkorábbi színpadi műve, amelynél egyes részletekhez, számokhoz kompozíciós dokumentumokkal rendelkezünk.² A szerzőség és a közös komponálás módszerének vizsgálatát itt tehát a források összehasonlító elemzésével végezhetjük. Miután kevésbé ismert operáról van szó – melynek csupán második felvonását (No. 6–10) jegyzi Erkel – a fejezetet az opera szereplőinek, szerkezetének, cselekményének és számainak rövid ismertetése, valamint az ellentmondásoktól nem mentes recepciótörténet ismertetése vezeti be (IV.1). Ezt követi a forrásanyag: az autográf és korabeli játszópéldányok (IV.2.1), valamint a kompozíciós dokumentumok (IV.2.2) leírása és rövid értékelése, majd magának a kompozíciós folyamatnak az elemzése (IV.3). Utóbbi rész a fennmaradt vázlatok, illetve fogalmazványok mentén tagolódik. A közös munka folyamatát kizárólag azokban a számokban vizsgálom, amelyekhez valamilyen kompozíciós dokumentummal rendelkezünk. A No. 8-al így csupán érintőlegesen, a No. 10 *Finalé*val pedig egyáltalán nem foglalkozom. Az első alfejezet (IV.3.1 No. 6 *Koldusok kara*) két apró részvázlat és az autográf vegyes odalai alapján a munka átadását, a két közreműködő viszonyát elemzi. Három különálló rész (IV.2–4) foglalkozik az *Erzsébet*–Lajos duett (No. 7) egyes formaegységeinek komponálásával. Mindhárom egység különböző esetet képvisel: a scenát Erkel egy személyben jegyzi és ennek előzménye épp a rendelkezésünkre álló első lejegyzésű folyamat dallamvázlat lehetett (IV.3.2); a duett cantabiléját Doppler Ferenc hangszerelte egy alaposan kidolgozott zongora-letét típusú fogalmazványból (IV.3.3); a No. 7 *Cabaletta* szintén Doppler

² A *Bátori Mária* tervezett Király-áriájához készült vázlata és a végső forma között csak apró egyezések vannak.

hangszerelése, ennek viszont mindössze a dallamvázlatát ismerjük, és csak feltételezni tudjuk, hogy *Vorlage*ként ezúttal is Erkel fogalmazványát használhatta Doppler (IV.3.4). A fejezet utolsó egységében (IV.3.5) Gunda és Kuno duettje (*No. 8*) és Erzsébet áriája (*No. 9*) kompozíciós folyamatába kapunk betekintést egy rövid részvázlat, egy később elvetett zenei anyag dallamvázlata, valamint az ária utóbbi részben felhasználó zongoraletét típusú fogalmazványa és egy további, töredékként fennmaradt partitúrakezdeménye alapján. A disszertáció főszövegét összegzés zárja (V. fejezet), amelyet a felhasznált források, valamint a primer és szekunder irodalom bibliográfiája (VI. fejezet), illetve az illusztrációk jegyzéke követ. A függelékben dvd-mellékleten csatoltam az *Erzsébet* opera elemzett számainak autográf oldalait, valamint a *Hunyadi László* (VII.2) kritikai közreadásának partitúráját és szövegkönyvét.

EREDMÉNYEK. A KORAI SZÍNPADI MŰVEK SZERZŐSÉGE – KOMPOZÍCIÓS MÓDSZER

Ha ezek után a korai Erkel-operák kritikai közreadásának és az ezzel kapcsolatos forráskutatás és forráskritika tanulságait nagyon egyszerűen össze akarnám foglalni, akkor ez mindenekelőtt talán az lenne, hogy – az agyonreprodukált 1855-ös Griegl Alajos festményről ismert – a kisasztala mellett, a *Bátori Mária* és a *Hunyadi László* partitúrája fölött újabb operáján tűnődő Erkelt először is át kellett helyeznem a zongora mellé – ez volt az újabban előkerült vázlatok és fogalmazványok tanulsága –, majd fel kellett fedeznem az őt nemcsak akadályozó, hanem segítő, kisegítő nemzeti színházi *milieut*: a hangszerelőkkel, akiket – korábbi elképzelésünkkel ellentétben – a *Hunyadi* kivételével Erkel minden operája kidolgozásánál igénybe vett, valamint fel kellett fedeznem, azonosítanom és megismernem a kopistákat is, akik – úgyszintén rendhagyó módon – nemcsak lemásolták, hanem „közre is adták” Erkel szerzői partitúráit. A Nemzeti Színház zenekarának tagjaiként Erkel keze alatt játszottak, és nyilvánvalóan a komponista-karnagy utasítását követték, amikor a rendezetlen, következetlen lejegyzésű autográfból egy dinamikával, artikulációval és egyéb előadási utasításokkal teleírt másolt partitúrát, vagy egységes szólamanyag-együttest hoztak létre. A *Bátori Máriánál* például Anton Weindl zenekari csellista a nemzeti színházi szólamfüzeteket és duplumpartitúrát, valamint az Introduction (az opera első három számának) önálló előadási anyagát nagyjából egy éven belül másolta le ugyanabból a forrásból, az autográfból (melyet egyébként előzőleg szintén „rendbe tett”). A három „másolat” kottaszövegében fellelhető

eltéréseken keresztül jól követhető, hogy az opera előadásain szerzett tapasztalata birtokában a csellista Weindl milyen mértékben vált egyre merészebb közreadójává a *Bátori* autográf partitúrájának.

A partitúramásolatoknál ezek reprezentatív funkciójából, a szólamanyag esetében pedig egyszerű praktikus megfontolásokból következett, hogy a zenekari zenész-kopisták a kottaszöveg rendezésére is megbízást kaptak. Az utasítás ugyanakkor Erkelnek a saját kéziratához és a mű végső kidolgozásához való laza viszonyáról is árulkodik. A lazaság azonban nemcsak a karnagy keze által amúgy is könnyen felülírható előadási utasításokra vonatkozott, hanem a komponálásra és egyes betétszámok (például táncok) kölcsönzésére is kiterjedt. Éspedig kezdetektől. Erről tudott, de nyilvánosan ritkán beszélt a korabeli közönség. S bár találgatások, suttogások formájában Erkel fiainak tanítványi körén keresztül az Erkel kompozíciós műhely mítosza a mester halálát követően is továbbélt, és az operák – vegyes lejegyzésű, számos idegen kézírást már alaprétégben hordozó – autográf partitúrái már 1913-tól kivétel nélkül hozzáférhetőkké váltak a Nemzeti Múzeum gyűjteményében, az Erkel-művek szerzőségét csak 1961-ben, a modern zenei filológia képviselőjeként színre lépő fiatal Somfai László tette szisztematikus vizsgálat tárgyává, és szembesített mindazzal, amit maguk az autográfok e tekintetben tudni engednek.

Anélkül, hogy a részletekbe belemennénk: Erkel autográf partitúráinak kéziratelemzése alapján Somfai László a közös munka megjelenését az 1855-ös *Salvator Rosa* melodráma, illetve az 1857-es *Erzsébet* opera komponálásánál jelölte ki, és úgy látta: „az 50-es években (nagyjából a *Bánk* és *Sarolta* kompozíciójáig bezárólag) a külső segítség alig lépi túl a zenetörténetben egyáltalán nem ritka famulusi, tanítványi közreműködés mértékét. [...] A külső beavatkozás akkor kezd jelentősebbé válni, midőn (talán már a *Saroltában*, de legkésőbb a *Dózsában*) egy-egy részhez elkészített vázlatait [Erkel] gyakrabban bízta fiainak valamelyikére.” E tanulmány írásakor azonban nemcsak az *Erzsébet*, *Bánk bán*, *Dózsa György* vázlat-, illetve fogalmazványanyaga lappangott, de még nem került elő az 1844-ben bemutatott *Két pisztoly* c. Szigligeti-népszínműhöz írt zenei betétszámok, szintén vegyes lejegyzésű szerzői partitúrája sem. Utóbbival szembesülve Legány Dezső – Somfai autográf-elemzéseinek logikáját követve – az Erkel-műjegyzék oldalain 1844-re (tehát tizenhárom évvel korábban) helyezte át a kisegítővel végzett műhelyszerű komponálás gyakorlatának kezdeteit Erkelnél.

Az újabban előkerült források és a szerzői kéziratok újbóli elemzése alapján, ebben a formában e hipotézisek egyike sem tartható. Mind a közös munka jelentkezésével, mind ennek jellegével kapcsolatos elképzelésünket (legalábbis részlegesen) felül kell vizsgálnunk.³

A *Bátori Mária* közreadása idején magam sem fedeztem fel, további Erkel-autográfok elemzésének tapasztalatával visszatérve az opera szerzői kéziratához döbbsentem csak rá, az egyébként kézenfekvő tényre, hogy a partitúra – korábban már Somfai László által is észrevételezett – többrétegűsége nem kizárólag Erkel többfázisú munkamódszerét tükrözi: a közös munka már a zeneszerző első operájának kidolgozása során szerepet kapott. Ez nem elsősorban a komponistán, hanem a rossz tervezésen múlhatott, ugyanakkor teljes mértékben beilleszkedett abba a gyakorlatba, amely a színház működését egyébként jellemezte. (Talán nemcsak a Pesti Magyar Színházét.) A *Bátori Mária* esetében ezt az alaphelyzetet legfeljebb csak bonyolította, hogy az operarészleg irányításával is küszködő Erkel első színpadi művének bemutatóját – talán épp az intézmény névváltoztatásával, a pestinek nemzetire való cseréjével összefüggésben – a színház vezetése váratlanul sürgetni kezdte. A *Bátori Mária* pár hónapja elakadt munkafolyamatának belendítésére ekkor – mint annyi más alkalommal – az énekes, rendező, librettista, fordító és zeneszerző Szerdahelyi József, a társulat színházi mindenese vállalkozott (természetesen anonim módon). Szerdahelyi írása a *Bátori Mária* szerzői kéziratában a második felvonás 162 föliójából 85 fölión jelentkezik. Egészében átvállalta a teljes vadászkar (*No. 12*) és a rákövetkező bordal (*No. 13*) befejezésének hangszerelését, és további zártszámokban a fúvósok szólamának kidolgozását végezte el. (Ezek a helyeken a partitúrában már ott találta az Erkel által bejegyzett vonós- és/vagy énekszólamokat.) A színházi munkában, de talán még a zeneszerzésben is tapasztaltabb kolléga hangszerelését Erkel átnézte – ekkor vezette be a hiányzó timpani szólamot –, de szinte egyáltalán nem javított. Ezzel szemben Szerdahelyi írása utólagos korrekciók formájában a második felvonás azon számaiban is megjelenik, amelyek hangszerelése teljes egészében az Erkelé. Kettejük alapvetően egyenlőtlen viszonyát jellemezné ez a helyzet? Talán. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy jóllehet Szerdahelyi a hangszerelésbe avatkozott be, kifogásai nem az instrumentáció, hanem a dramaturgia felől érkeztek. Kontrasztok

³ A közreadási munkálatok során végzett forráskutatásokon kívül a szerzőség kérdésével összefüggésben a *Bánk bánnal* bezárólag Erkel színpadi műveinek teljes nemzeti színházi és vidéki előadási anyagát feldolgoztam. Ezzel nagyjából egyidőben vált kutathatóvá Erkel Gyula hagyatékának a gyulai Erkel Múzeumba került nagyobbik fele, majd néhány évvel később ennek – jelenleg az OSZK Zeneműtárának gyűjteményében található – kisebbik hányada. Utóbbi feldolgozását előbb Sziklavári Károly, majd magam végeztem, a gyulai Erkel Múzeum kottaanyagát elsőként Kassai István és Sziklavári Károly vette leltárba, illetve értékelte. Mindkét állomány számos hasznos forrást, többek között számos vázlatot, fogalmazványt őriz, melyek újbóli elemzése, akárcsak a korábban már ismert, és többszörösen elemzett autográf partitúráké, új megvilágításba helyezte Erkel színpadi műveinek szerzőségét.

beépítését, drámai szituációk kiemelését célozták. Beavatkozásai konvencionálisak voltak, de nem alaptalanok, ha azt vesszük, hogy a bemutató legrészletesebb magyar nyelvű kritikájában Mátray Gábor még így is, épp a hatásos kontrasztokat hiányolta a darabból.

Ezt Erkel is felfogta, és elfogadta a korrigálást. Hangzásideáljától azonban nem távolodott el mégsem. A *Hunyadi László*-ban újabb kísérletet tett ennek elfogadtatására – ezúttal sikeresen. Némi túlzással, a *Hunyadiban* Erkel a *Bátorit* fogalmazta újra – ebben pedig már nem volt szüksége segítségre. Böven jutott ideje a befejezésre, a premier műalakján (nem mint a *Bátori Máriában*) a későbbiekben nem is javított, legfeljebb kiegészített. Az utólag komponált számok: a nyitány, az 1847-es Mária-cabaletta (*No. 19*) és ennek – a közreadás munkálatai során előkerült – rövidített, áthangszerelt változata, továbbá az 1850-es La Grange-ária (*No. 12b*) szerzősége szintén egyértelmű. Kételyeink a szerzőség tekintetében csupán a László-ária (*No. 7*) 1859-es kiegészítése, és legfőképp, az 1848-ban beiktatott, közkedvelt *Magyar tánc* (ma használatos nevén a *Palotás*) viszonylatában lehetnek. Autográf partitúrájuk, mint jeleztem továbbra sem került elő, az újabban feldolgozott nemzeti színházi források alapján csupán (bár ez sem kevés) az Erkel keze alatt megszilárdult folyamatos előadási gyakorlatukat tudjuk bizonyítani. A *Hunyadi* közreadási munkálatainak további hozadéka volt többek között, hogy ráirányította a figyelmet az Anne de la Grange számára készült betétária eredeti változatára, az ária alaposan áthangszerelt, máig megszilárdult verziójának róvására. Ez a nagy valószínűséggel Erkel Sándortól származó áthangszerelés legkésőbb 1878-ban váltotta le az eredetit: Erkel Ferenc tudtával, de már Erkel Sándor keze alatt, aki 1874–1875-től vette át fokozatosan a Nemzeti Színház zenekarának, majd az egész operatársulat vezetését.

Az együttes élén töltött nagyjából 25 év alatt Erkel Sándor – a *Bátori Mária* kivételével – apja minden operáját vezényelte, és kisebb-nagyobb mértékben ezek zenei szövegébe is beavatkozott. A hangszerelést érintő utólagos bejegyzései – a *Bátori Márián* kívül – minden Erkel-opera autográf partitúrájában előfordulnak, és javarészt máig érvényben vannak. Kézírása több helyen már a szerzői kéziratok alaprétégeiben is előfordul, mivel – Erkel Gyulánál ugyan kevésbé intenzíven –, de ő is besegített egyes operák komponálásába. Személy szerint Erkel Sándor La Grange-ária és *Erzsébet* opera beli áthangszerelésének, és a *Bánk bán* újabban előkerült primer forrásanyagának, valamint kompozíciós folyamatának vizsgálata vezetett el az Erkel-életmű szerzőségi kérdéseinek tanulmányozásához. A *Bánk* komponálása ugyanis feltételezhetően az 1840-es évek végére – 1850-es évek elejére nyúlik vissza. E mű szempontjából sem érdektelen tehát, hogy mikor és hogyan, milyen intenzitással került sor, műhelyszerű munkára ezekben az években.

Legány Dezső korábbi, az 1844-es *Két pisztollyal* kapcsolatos hipotézise alapján elképzelhető lett volna, hogy a közös komponálás Erkel e főművének genezisében is szerepet játszon. Erkelnek a közös munkával kapcsolatos tapasztalata e periódusban azonban egészen más volt, mint ahogyan eddig gondoltuk. Egyrészt, mint láthattuk, több volt ez, hiszen Erkel már a *Bátor Mária* komponálásánál kénytelen volt engedni a színházi üzem erőszakosságának. Másrészt véleményem szerint kevesebb is volt az 1840-es évek közösmunka-tapasztalata, mint amennyit Legány Dezső – a Somfai-elemzések mintájára – a *Két pisztoly* kottaképéből kikövetkeztetett, és (a kézírást tévesen azonosítva) Doppler Ferencel hozott összefüggésbe. A *Két pisztolyban*, véleményem szerint műhely szerű komponálásra nem került sor. Közös munka elképzelhető, de számos esetben Erkel egyértelműen másodikként jegyezte be az énekszólamot a kíséítő által már teleírt partitúrába, és önmagában már ez a tény, de néhány további körülmény alapján egyértelműnek tűnik, hogy kíséítője ha nem is másolt, de mindenképp egy alaposan kidolgozott *Vorlage* alapján dolgozott. Tény viszont, hogy Erkel – megint csak eddigi elképzelésünkkel ellentétben – nagyon korán elveszítette érdeklődését a **népszínmű** műfaja iránt. Ez tulajdonképpen nem meglepő, de e felismerés alaposan átalakítja Erkelnek a népszínművekkel kapcsolatos attitűdjéről kialakított eddigi elképzelésünket. A népszínművek forrásanyagának feldolgozása és dallamainak azonosítása után most már világos, hogy Szigligeti gyakorlatilag hangszerelőként vette igénybe Erkel, a dallamok kiválasztására sem adott számára lehetőséget. Közös népszínműveikben alig találunk olyan zenei betétet, amelynél ne lehetett volna bizonyítani a dallamok bemutatónál korábbi eredetét. A műfajjal kapcsolatos koncepció ismeretében ez a megoldás természetes: a népies dalrepertoár, mint egyfajta „közzene”, illetve közköltészet funkcionált, az anonimitás vagy többszerzőség sajátja volt. Az Erkel-kutatás azonban mindeddig erről mégsem vett tudomást, akárcsak arról a tényről, hogy milyen egyéb kölcsönzések épültek be Erkel népszínmű-zenéibe: Thern Károlytól, Szerdahelyi Józseftől és Doppler Ferentől, de Rossinitől (*A sevillai borbély*) és Aubertől (*Fra Diavolo*) a *Két pisztolyba*, Kaczér Ferentől, Egressy Bénitől(?) *A zsidóba*, illetve szintén Aubertől (*Fekete dominó*) *A rab* számai közé. Szintén ismeretlen volt mindeddig, hogy Erkel hogyan hasznosította újra saját népszínmű-betéteit. A Szigligetivel közösen összehozott második népszínmű, a *Debreceni rüpfők* anyagának kétharmada *A rab* és az *Egy szekrény rejtelmébe* is bekerült. A mindössze egy előadás megért, lényegében megbukott *Debreceni rüpfők* – mindeddig elveszítettként számon tartott – szerzői kéziratának egyes oldalait Erkel még a

bemutató előtt egyszerűen átemelte ezekbe.⁴ A műfaj mindezt megengedte, valódi kompozíciós műhelymunkának pedig amúgy sem lett volna tere. A népszínművek a közös „szerkesztésnél” többre nem adhattak alkalmat. A *Két pisztoly* előkészületei alatt Erkel műhelye nem alakult többszemélyes alkotói bázissá, annak ellenére, hogy a zeneszerzői együttműködéssel kapcsolatban ekkor már voltak tapasztalatai.

E megállapítások, illetve hipotézisek mentén a *Salvator Rosa* 1855-ös kéziratához érve megint csak elbizonytalanodunk. Erkel mindössze az első két szám énekszólamainak bejegyzőjeként szerepel az egyébként szerzőmegjelölés nélküli vezérkönyv oldalain. Az első két szám hangszerelése, amúgy pedig a szinte teljes melodráma zenéje Doppler Ferencé. Erkel, akárcsak legtöbb népszínmű-zenéje esetében itt sem jelölte magát szerzőként. Ezúttal valóban teljes joggal. A *Salvator Rosa* nem Erkel, hanem Doppler műhelyének működésébe ad betekintést, egyszersmind pedig abba a többszerzős munkamódszerbe, amely az üzemszerű létből fakadóan a Nemzeti Színház korabeli gyakorlatát, legalábbis a zeneileg kevésbé igényes műfajok terén jellemezhetette. A *Két pisztoly*hoz képest a *Salvator Rosában* tehát a szerepek megfordultak. Előbbiben a munka alapvetően Erkel kezében volt. Ennek során Szerdahelyi Józseftől és a fiatal Dopplertől zenét kölcsönzött, egy harmadik, minden bizonnyal nemzeti színházi zenész segítségét pedig másolóként, esetleg hangszerelőként vette igénybe. A *Salvator Rosa* komponálását azonban – több opera megírásának tapasztalatával a háta mögött – Doppler Ferenc fogta egybe, és Erkel volt az, aki a majdhogynem anonim kölcsönző–közreműködő szerepét Doppler Károly mellett elvállalta. Ezt a művet tehát lényegében törölni kellene az Erkel-műjegyzékből.

Mindazonáltal a *Salvator Rosa* Erkel kompozíciós módszerének alakulásában fontos állomást képvisel. Ez a munka teremtett alkalmat arra, hogy Erkel és Doppler Ferenc zeneszerzőként – Doppler műhelyében ugyan, de – együtt dolgozhasson. Ez a tapasztalat pedig a császári pár első pest-budai látogatására, rekord idő alatt készült *Erzsébet* munkálatai során meghatározónak bizonyult. Doppler Ferenc nem csupán az *Erzsébet* első felvonását írta meg, hanem az Erkel által vállalt második és a Doppler Károly által jegyzett harmadik felvonás kialakításában is részt vett, sőt, az 1865-ös felújítás alkalmával az ekkor még hiányzó nyitány komponálását is elvállalta, jóllehet ekkor már évek óta Bécsben működött, és nem volt tagja a Nemzeti Színház együttesének. Mindezzel együtt Doppler szerepét mégsem szabad túlbecsülnünk. Az *Erzsébet* három felvonása három nagyon különböző minőségű és

⁴ Utólagos bejegyzések, javítások árulják el a betétek eredeti hovatartozását. A *rab* partitúráját Legány Dezső még nem ismerhette, nemrég került elő, és kutatásaim során azonosítottam Erkel autográfként benne a *Debreceni riepők* anyagával.

stílusú önálló egység. Bár Erkelt a mű egésze láthatóan nem érdekelte, saját felvonásának kompozíciós munkálatait igyekezett kézben tartani. Az *Erzsébet* Erkel által komponált második felvonásának újabban előkerült négy bifóliónyi kompozíciós anyaga és az opera vegyes lejegyzésű szerzői partitúrája meglepően sokat elárul arról, hogyan működött a kétszemélyes komponálás az *Erzsébet* munkálatai során. Erkel itt még igencsak óvatos volt, Doppler pedig valószínűleg lényegesen szolgálbb másodhangszerelőként viselkedett, mint a későbbi közreműködők. Mindössze a szerzői vonósletét szólamait kettőző fűvósok megoldásával foglalkozott, a partitúra autográf kóruszólamait írta szét különböző hangszerekre, vagy a zeneszerző zongoraletét-formában lévő fogalmazványait hangszerelte meg. Feltűnő, hogy az egyébként remek hangszerelőnek tartott Doppler még a fogalmazvány alapján is úgy dolgozott, hogy ezt új zenei gondolatokkal vagy akár csak hangokkal nem egészítette ki. Az Erkeltől kapott alapanyagot még ott sem toldotta meg, sűrítette új elemekkel, ahol egészen nyilvánvaló módon erre szükség lett volna. Hosszú évek hallgatása után, bizonyos zeneszerzői feladatok megoldásában Erkel tehát igénybe vette Doppler segítségét, a munkát azonban ő irányította és kontrollálta, mégpedig sokkal nagyobb mértékben, mint ahogyan erre az autográf partitúra írásképe következtetni enged. Elképzelhetőnek tartom, hogy a családi és színházi műhelyről – szintén az autográfok írásképe alapján – kialakult elképzelésünket a *Bánk bánnal* kapcsolatban is revideálnunk kell az opera újabban katalogizált mintegy 300 oldalnyi kompozíciós anyagának és nemzeti színházi játszópéldányainak forráskritikai elemzése után. Ez az elemzés azonban – a korai színpadi művekével ellentétben –, már csak a részleteket fogja érinteni, és inkább kontúrosabbá teszi mint átrajzolja a két-, sőt háromkezes autográfoldalak alapján rögzült képét az Erkel köré szerveződő kompozíciós műhelynek.

A doktorjelölt fontosabb tudományos közleményei az értekezés tárgykörében

Die Erkel-Werkstatt. Die Anfänge einer Arbeitsteilung in der Komposition. In Tallián Tibor (ed.): *Studia Musicologica*, Volume 52, No. 1–4, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2011, 27–46.

Erkel und das Volksschauspiel in Pest. In Andrea Harrandt – Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Wien– Budapest – Pressburg. Facetten biedermeierlicher Musikkultur*, Tutzing, Hans Schneider, 2012, 101–126.

Bátori Mária. Források és változatok. In Gupcsó Ágnes (szerk.): *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegkönyvek, tanulmányok*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2011, 147–178. A tanulmány német változata előkészületben in *Studia Musicologica*.

Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben. In Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok* 2009, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2009, 191–244.

Hunyadi László. Bevezetés (A szerzőség problémái. A közreadás forrásai) In *Erkel Ferenc: Hunyadi László. Opera négy felvonásban* (= Erkel Ferenc Operák II/1–3.). Közreadja az MTA Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár, kiadja Rózsavölgyi és Tsa kiadása, Budapest, 2006, XXI–XXXII. A tanulmány angol szövege ugyanott XLVII–LIX. Magyar nyelven változatlanul kiadva in *Erkel Ferenc első három operája*, 261–294.

„Bátori Mária – források és változatok”. *Muzsika*, 2003. január, 46 évf., 1. szám, 14–17.

Kritikai közreadás

Erkel Ferenc: Hunyadi László. Opera négy felvonásban (= Erkel Ferenc Operák II/1–3.). Közreadja az MTA Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár, kiadja Rózsavölgyi és Tsa kiadása, Budapest, 2006.

Erkel Ferenc: Bátori Mária. Opera két felvonásban (= Erkel Ferenc Operák I/1–2.). Közreadja az MTA Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár, kiadja Rózsavölgyi és Tsa kiadása, Budapest 2002. (Dolinszky Miklóssal közösen)

Egyéb fontosabb publikációk

A vokális-hangszeres repertoár forrásai a 18. századi Magyarországon. Kotta- és hangszerinventáriumok. In Szalay Olga (szerk.): *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene kutató-zenetörténész tiszteletére*. Budapest, L'Harmattan–Könyvpont Kiadó, 2012, 605–626.

Die Musikalien- und Instrumenteninventare der Figuralensembles im Ungarn des 18. Jahrhunderts. In Thomas Hochradner – Dominik Reinhardt (Hg.), *Inventar und Werkverzeichnis: Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptiongeschichte*, Freiburg i. Br., Rombach, 2011, 127–154.

Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Ecclesiastical Repertoires. In Rudolf Rasch (ed.): *The Circulation of Music in Europe 1600–1900. A Collection of Essays and Case Studies* (= *Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation. The Circulation of Music*. Volume II.), Berlin, BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 173–194.

Musik bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert. In Ladislav Kačic – Svorad Zavorský (Hrsg.): *Aurora Musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.-18. Jahrhundert*, Bratislava, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Teologická fakulta Trnavskej univerzity, 2008, 227–252.

Zur Bedeutung der Musikpflege bei den ungarischen Jesuiten bis zur Aufhebung des Ordens. In Friedrich W. Riedel (Hrsg.): *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration* (= *Kirchenmusikalische Studien*, Band 10), Sinzig, Studio Verlag, 2006, 101–114.

A jezsuita központok zenei élete a 18. századi Magyarországon. In Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2006–2007*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 41–62.

Katolikus templomok 18. századi kottatárai. In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*, 5. kötet, (Ed. Kőszeghy P.), Balassi Kiadó, Budapest, 2006, 222–234.

Das Noteninventar des Jesuitenpaters Ignatio Müllner. Ein Musikalienkatalog aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In Ulrich Siegele (Hrsg.): *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext*, Frankfurt am Main, Peter Lang Europäischen Verlag der Wissenschaften, 2003, 43–66.

Dalok, dalciklusok. In Berlász Melinda (szerk.): *Kósa György. 1897–1984*, Budapest, Akkord kiadó, 2003, 45–78.

Istvánffy Benedek pályájának dokumentumai Pannonhalma, Sopron és Kismarton repertoárforrásaiban In *Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass* (= *Musicalia Danubiana* 19), Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2002, IX–XX. A tanulmány angol fordítása ugyanott, XXXII–LVI.

Dokumente über das Musikleben der Jesuiten. Instrumenten- und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen. In Ujfalussy József (ed.): *Studia Musicologica*, Tom 39, Fasc. 2–4, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998, 283–366.

A gyulafehérvári székesegyház kottagyűjteménye a 18. század végén. In Felföldi László – Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1992–1994*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1994, 68–84.

Kritikai közreadás

Istvánffy Benedek: Offertorium de Beata Virgine Maria. In *Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass* (= *Musicalia Danubiana* 19), Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2002, 45–96, 271–273. A kritikai jegyzetek angol fordítása ugyanott, 285–288.

10.18132/LFZE.2013.2

Franz Liszt Academy of Music POSTGRADUATE STUDIES

(6.8 Art and Cultural History Studies: Musicology)

KATALIN SZACSVAI KIM

ERKEL WORKSHOP

COLLABORATION IN THE STAGE PLAYS OF FERENC ERKEL

(1840–1857)

DOCTORAL THESIS

ARGUMENTS

SUPERVISOR: DR. TIBOR TALLIÁN

BUDAPEST 2012

10.18132/LFZE.2013.2

BACK STORY

In retrospect, it is rather confounding that it was the very same Kálmán Nádasdy – composer, opera and film director – who radically rearranged Ferenc Erkel’s *Bánk Bán* in 1940 and only a decade later signed a petition, urging the Dramatic Committee of the Budapest Opera to prepare a “critical Erkel edition” in 1951. The ministry apparently approved of his instancy, although no steps were made in the right direction to realise the bold project. The case of an “Erkel Complete” came up ten years on, with the founding of the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences (later Institute for Musicology) in 1961. From there on, the soup started to thicken: an editorial committee with three experts (Ferenc Bónis, Jenő Vécsey and László Somfai) was set up early in 1962, publication guidelines were determined, and Bence Szabolcsi – the director of the small academic research division – informed the Language and Literature Department of the Hungarian Academy of Sciences in May the same year about their plans to initiate the complete critical edition of Erkel’s body of work, referring to the project as “a complete and critical edition of musical composition” in “a branch of discipline unbeknownst to Hungary so far”. In November 1963, Jenő Vécsey, then head of the Musical Collection of National Széchenyi Library, reported to the Bartók Archives the completion of the first opera: *Bátori Mária*. Until his untimely death in 1966, Vécsey had completed the critical edition of three further Erkel operas (*Sarolta*, *Dózsa György* Acts 1–3, *Erzsébet* Act 2), five overtures (*Bátori Mária*, *Hunyadi László*, *Sarolta*, *Dózsa György*, *Brankovics György*, *Unsung Heroes* [Névtelen hősök]), and the overture of *Erzsébet* credited to Ferenc Doppler. Even though the original plan was modestly aiming at the publication of piano reductions based on previously published scores, the project got stranded with the death of Vécsey, without a single sheet printed. As before, handwritten guide books were used for various stage adaptations.

Slight progress as it was in the short run, Tibor Tallián’s initiative for the critical edition of Erkel’s operas (*Ferenc Erkel Operas*) in 1998 – as opposed to the bold plan of an all-encompassing complete edition – at least rebooted the project, and there are an increasing number of stage productions that rely on the recent editions of *Bátori Mária* (2002), *Hunyadi László* (2006) and *Bánk bán* (2009). Incidentally, extensive research of available sources and groundwork for the critical editions significantly contributed to our knowledge of individual musical pieces, Erkel’s composition methods, and generally about the opera workshop at the National Theatre.

The pace of current research is markedly different from that of the 1960s, for a number of reasons. The decisive factor, however, is that Jenő Vécsey exclusively studied the autographs. Although the guidelines for the complete edition stipulated in 1962 clearly stated the exploration of possible sources, it never actually happened. Overestimating the autographs, Vécsey complied with the then prevailing “Urtext” concept, while it is also possible that he considered his “score reconstructions”, as he liked to refer to his work, the basis for future piano editions. Somewhat counter to the guidelines, he expedited neither an extensive research to uncover possible sources nor a meticulously detailed survey of orchestral parts. Having said that, one must admit that access to the score archives of the National Theatre – at the time stored without being catalogued in the Opera House – as well as the rich but dormant collection of 19th century musical scores scattered in theatres all over Hungary and in neighbouring countries was well nigh impossible, or at least immensely difficult.

SOURCES AND VERSIONS


The rekindled initiative for the critical edition of Erkel operas started in more favourable conditions and achieved palpable progress over the past fifteen years. Although basic research needed to be done in many fields to pave the way for publication, we could realistically set the goal to possibly explore and study the entire body of source materials for each musical piece. Compared to the previously known scores, available sources broadened exponentially by thousands of sheets for each opera: added to the autographs are recently revealed composition documents from the estate of Erkel’s descendants (sketches, drafts and particellas); study scores and prompter’s books in the National Theatre and Opera House; full scores from stage adaptations performed in the 19th and 20th centuries in theatres nationwide; as well as early editions of scores and printed librettos. Parallel to unraveling possible sources, versions at the National Theatre also had to be clarified. In case of the three operas published so far – and most probably with the currently processed *Dózsa György* as well – the principal text is never the original version that debuted in the Opera House but a later version, formed and chiselled through a series of stage performances directed or conducted by the composer. In order to understand those changes, one must get to know the members of the opera company over the years, and the contemporary reception of the operas cannot be disregarded either.¹

¹ Researching the contemporary press, archives of the Institute for Musicology, pocket books of the

Sources for the critical editions of *Bátori Mária* and *Hunyadi László* amounted to 6,000 to 7,000 pages each. The autograph scores proved to be insufficient in all three operas: added to the composer's full score, the musical parts that Erkel himself used, amended and annotated for stage performances at the National Theatre are considered as the most relevant sources, complemented by copied guide books as reference sources for the critical editions. The genre and the given circumstances gave enough rationale to favour musical parts from the National Theatre archives to autographs. Erkel's original opera scores served multiple functions. They were used for working out the orchestration, and later on they served as guide books for the actual performances. Erkel exclusively conducted his operas until 1874, and more or less later on as well. He was insisting on using his own scores as guide books, despite the fact that more legible copies of *Bátori Mária*, *Hunyadi László*, and *Erzsébet* were available by then. Unfortunately, as he was conducting from his own original score, he would never again get down to elaborating on the sketchy notation that he had left quite uncouth in the rush of creativity. The fundamental layers of the autograph guide books are often vaguely indicative of his ideas about dynamics and articulation. Apart from the scanty notation, some of the autographs are also incomplete. Quite a few pages of the fundamental parts from the composer's authentic score of *Bátori Mária*, for example, went missing. Some songs that were later added to *Bátori* and *Hunyadi* are also missing from the autographs – the earliest available sources for these are likewise the musical parts and copied full scores from the National Theatre archives. A point in case, autographs of the later versions of the overtures for both operas are missing. Two later additions, vocal parts for *Bátori Mária*, have been recovered from scores found in theatre archives: before that we had only inferred their existence from contemporary articles. Therefore the *Cabaletta* (No. 8) of Lujza Liebhadt from 1852, and the love duet (No. 6) of Kornélia Hollósy and Albert Jekelfalusi composed for the 1858 restaging of the opera, together with the Hungarian dances that were possibly added at the same time, can be considered additional parts. To mention but a few examples: instrumental parts at the National Theatre archives are the primary sources for the augmented László aria (No. 7) in *Hunyadi*, reworked in 1859 for Ferenc Stéger, along with the later addition of *Hungarian Dance* (*Palotás*). Likewise, I interpret specific musical parts in the archives as evidence that the modifications on the La Grange aria (No. 12b) by Sándor Erkel were indeed approved by Ferenc Erkel.

THE STRUCTURE OF MY THESIS

The subject of my thesis is the question of authorship, the degree and methods of collaborative composition in the stage plays of Erkel, considering *Bánk bán* as a milestone. At first I am focusing on musical plays that Erkel composed before *Erzsébet* (Chapter III.) then a whole chapter is devoted to the opera *Erzsébet* itself (Chapter IV.). Enumerating the classic and recently discovered sources of the Erkel oeuvre (Chapter II.), the third chapter of my thesis deals with the authenticity of available sources, the authorship of the operas and the problems of publication in chronological order: *Bátori Mária* (III.1) and *Hunyadi László* (III.2). The rest of the chapter is devoted to the sources of folk plays that Erkel composed between 1844 and 1846, especially the autograph of *Two Pistols* (*Két pisztoly*), the first instance of collaborative authorship according to Dezső Legány. I give a close scrutiny of songs in these folk plays, summing up the findings, noting the origin of songs in an incipit register. I conclude the chapter (III.4) discussing the authorship of *Salvator Rosa* (1855). *Erzsébet* (1857) deserves a chapter of its own for reasons beyond its outstanding status in Erkel's oeuvre: the abundance of available sources. This is the earliest of Erkel's stage plays where compositional documents for certain parts are accessible.² Authorship and the methods of collaborative composition are revealed with the straightforward comparative study of sources. *Erzsébet* being a lesser known opera, only the second act of which (No. 6-10) did Erkel compose, I start the chapter with a short description of the principal characters, structure, plot and numbers, capping the story with accounts of its controversial contemporary reception (IV. 1.). Further on, I enlist available sources: the autograph and contemporary performance scores (IV. 2.1.), evaluating compositional documents (IV.2.2.), and finally analysing the entire process of composition (IV.3.), based on surviving sketches and drafts. Collaborative composition is only studied in numbers where some forms of compositional documents have survived. For this reason, I only briefly touch upon No. 8 and completely disregard No. 10 (*Finale*). Based on two partial sketches and the pages in the autograph that apparently both composers worked on simultaneously, the first subchapter (IV.3.1 *No. 6 Chorus of Beggars*) is an attempt to reconstruct how the project was transferred between the composers, and how they collaborated. Three separate sections (IV. 2-4) are about the composition of formal units within the duet of *Erzsébet* and Lajos (No. 7). All three are different case studies: the scenario is attributed to Erkel alone, an assumption based on the surviving first sketchy notation of the melody (IV.3.2); the cantabile of the duet was orchestrated by Ferenc Doppler from a rather detailed piano extraction

²The final version of the King's aria in *Bátori Mária* show very little resemblance to the early sketches. 

draft (IV.3.3); the *No. 7 Cabaletta* is also Doppler's orchestration, although only a melody sketch has survived, and we can only assume that Doppler used Erkel's draft as a *Vorlage* (IV.3.4.). The last section of the chapter gives an insight into the composition of the Gunda and Kuno duet (*No. 8*) and Erzsébet aria (*No. 9*), based on a short, fragmented sketch, a melody draft that would be later discarded, a piano extraction draft of the aria that still uses that melody, and a fragmented early score. I conclude my thesis with a summary (Chapter V.), followed by a thorough register of sources, primary and secondary bibliography (Chapter VI.) and the list of illustrations. The Appendix contains a data DVD with the autograph pages of the analysed parts of *Erzsébet*, and the full score and libretto of *Hunyadi László* (VII.2) from the critical edition.

ACHIEVEMENTS. THE AUTHORSHIP OF EARLY WORKS – COMPOSITION METHOD

My thesis is a concise summary of years of researching available source materials and preparing the critical editions of Erkel's early operas. I would rather paint a different picture of the composer and discard the overused, idealised portrait of Erkel by Alajos Griegl from 1855: the great composer sitting by his desk, pondering over the scores of *Bátori Mária* and *Hunyadi László*. Based on recently discovered sketches and drafts, the portrait of Erkel sitting by the piano would be more authentic and true to life. I also had to realise the importance of the work environment at the National Theatre, whether it was a hindrance or a benefit at times: experts whom – despite our previous assumptions – Erkel employed to orchestrate all his operas with the exception of *Hunyadi*; copyists who unusually not only replicated but in a way publicised Erkel's autograph scores. They were working musicians in the orchestra, and in his position as composer and conductor, Erkel most obviously instructed them to render the uncouth and rather inconsistent autograph into a musical score or a set of instrumental parts complete with dynamics, articulation and other performance instructions. In the case of *Bátori Mária*, for example, the cellist Anton Weindl took almost a year to finish the instrumental parts, a duplicate full score, and separate score for the Introduction (the first three numbers of the opera), using the same source material: the composer's autograph, which he had previously put in order. Following the subtle variations in the three so-called copies, we get an insight into how, by repeatedly performing *Bátori*, the cellist Weindl became more experienced and liberal in the interpretation of the original autograph score.

Both the representative function of the score copies, and the utilitarian considerations of the instrumental parts were good enough reasons to employ members of the orchestra to make clean and fair copies of the scores. The composer's instructions to copyists also reveal Erkel's lax attitude towards his own autographs and the finalisation of his work. He was not only liberal with performance instructions – which might have been easily overlooked anyway – but also with composition and borrowing musical movements (such as dances). This was the case from the very beginning of Erkel's career. His contemporaries knew but seldom talked about it. Despite rumours about an Erkel workshop with joint composition efforts spreading after the death of the composer, not least fuelled by disciples of Erkel's sons, and despite the autograph scores – in various handwritings, bearing the notes and remarks of different collaborators in their very basic layers – became available for research in the collection of the National Museum as early as 1913, the authorship of Erkel's oeuvre came under close and systematic scrutiny only in 1961, by László Somfai, a young expert in modern musical philology, unraveling the hidden layers of the autographs.

Without getting bogged down in the details, it is worth noting that, relying on the autograph scores, László Somfai found the 1855 publication of the melodrama *Salvator Rosa*, and the 1857 opera *Erzsébet* as milestones in Erkel's career when joint efforts in his compositions visibly commenced. In his interpretation, “in the 1850s, roughly by the completion of *Sarolta* and *Bánk bán*, collaboration was restricted to the contribution of some of his disciples – a practice not unusual in musical history. [...] More substantial contribution from fellow composers was becoming more apparent (perhaps as early as the work on *Sarolta* but no later than the making of *Dózsa*) when he trusted his sons to elaborate on his sketchy drafts to a certain part.” It is important to know that, at the time when Somfai did his research, drafts and notes for *Erzsébet*, *Bánk bán*, and *Dózsa György* had not yet been discovered. Neither had the songs composed in 1844 for the folk play *Two Pistols* by Ede Szigligeti been available by then – yet another autograph score noted down in various hands. Following Somfai's logic of autograph analysis, in the list of Erkel works Dezső Legáný dated the beginning of Erkel's composing collaboratively thirteen years back, to 1844.

Reassessing recently uncovered sources and original autographs, neither hypotheses hold water any more. We must revise (at least partly) our

preconceptions about when and to what extent collaboration started in Erkel's work.³

At the time of publishing *Bátori Mária* I was unaware of the degree of collaboration. Having analysed a number of Erkel autographs, however, I returned to the composer's original score only to realise the obvious fact that the multi-layered score – a fact that László Somfai had also pointed out earlier on – was not exclusively the result of Erkel's method of composing music parallel in different work phases. Collaboration played a notable role in the completion of his first opera already. Perfunctory planning and flawed workflow were responsible rather than the abilities of the composer, and it was all part of the way theatres operated – perhaps not only the Hungarian Theatre of Pest (Pesti Magyar Színház). In the case of *Bátori Mária*, apart from Erkel's busy schedule as head of the opera department, things were further complicated by management's hastening the premiere of his first stage play – probably to celebrate the promotion of the theatre to 'National' status. As it had happened many times before, the all-round musical talent, singer, director, translator, librettist and composer, József Szerdahelyi came to the rescue – anonymously as always – resuscitating months of stagnant work on *Bátori Mária*. The first notes by Szerdahelyi in the autograph of *Bátori Mária* show up in the second act on 85 folios out of 162 folios. He did the orchestration for the entire hunter's choir (*No. 12*) and the end of the following wine song (*No. 13*), and worked out the parts for the wind instruments in the subsequent closed numbers, based Erkel's completed notation for the strings and vocals. Erkel supervised the orchestration of his more experienced colleague and barely changed a note, apart from adding the timpani parts. On the other hand, alterations and corrections by Szerdahelyi show up all over the second act, even in parts that Erkel had entirely orchestrated beforehand. Is it all about the disparity of their positions? Perhaps. Nonetheless, we must also note that the alterations by Szerdahelyi concern not so much instrumentation as dramatic structure, introducing contrast and emphasising conflict in dramatic moments. Albeit conventional, his corrections were much

³While preparing the critical editions, I have researched not only the available sources but also the entire volume of performance materials that survived in the National Theatre and other theatres nationwide for all stage plays by Erkel until and inclusive of *Bánk bán*. In the meantime, Gyula Erkel's estate was opened for research – most of it at the Erkel Museum of Gyula, the lesser part in the Musical Collection of National Széchenyi Library. The latter was researched by Károly Sziklavári and myself, while the scores in the collection of the Erkel Museum were first catalogued and assessed by István Kassai and Károly Sziklavári. In both collections there are several useful source materials: drafts and sketches, whose analysis and juxtaposition with previously known and analysed autographs shed new light on the authority of Erkel's operas.

needed, considering that in the most detailed review of the premiere in Hungarian Gábor Mátray was complaining about the lack of effective dramatic contrast.

Although Erkel acknowledged and accepted the corrections he insisted on the tone that he thought was ideal for the genre. He made another attempt – this time successfully – in *Hunyadi László*. It is probably not farfetched to say that Erkel was rephrasing the musical ideas of *Bátori* in *Hunyadi* – this time without help from a collaborating composer. With more time at his hand, the score of the opening performance of *Hunyadi* – unlike that of *Bátori Mária* – would be slightly amended later on but certainly not corrected. The authorship of additional numbers – such as the overture, the 1847 original version and a subsequent abridged and reorchestrated version of the Mária cabaletta (*No. 19*, the latter discovered when preparing the critical edition), and the 1850 La Grange aria (*No. 12b*) – is beyond doubt. We can only question the authorship of the László aria (*No. 7*), added in 1859, and more than anything the popular *Hungarian Dance* (commonly referred to as *Palotás*), added to the opera in 1848. There are no autograph scores for these numbers; sources in the National Theatre archives only prove – with reassuring certainty – that these numbers became inherent parts of the opera under the supervision of Erkel himself. One of the major discoveries we made while preparing the critical edition of *Hunyadi* concerns the original version of the aria inserted specifically for Anne de la Grange, markedly different from the heavily rearranged number that is commonly played today. Most probably it was Sándor Erkel who reorchestrated the aria and replaced the original one by 1878 the latest, with the approval of Ferenc Erkel. Sándor was gradually taking over in 1874-75, first the orchestra then the whole opera company.

During his 25 years as director of the company, Sándor Erkel conducted all his father's operas, save for *Bátori Mária*, and he made various alterations to the scores. In the autographs of all but *Bátori Mária* he made notes that mostly concern instrumentation and are still in use in practice today. (His handwriting is there in the basic layer of some of the operas, as he was actively taking part in composition, albeit less intensively than Gyula Erkel.) My personal motivation to thoroughly scrutinise the authorship of Erkel's operas started when studying the role of Sándor Erkel in the composition of the La Grange aria and *Erzsébet*, while also having the chance to analyse the recently discovered original sources of *Bánk bán*, which reveals the method of Erkel's composition. *Bánk* was probably composed in the late 1840s and early 1850s. To assess the opera, it is quite important to know when and how, to what extent it was composed in the collaborative process of a musical workshop.

Following the hypothesis of Dezső Legány about *Two Pistols* from 1844, the idea that Erkel's most important opera was composed in a collaborative process holds water. Nonetheless, Erkel's experience about collaboration at the time was markedly different from what we had previously thought. On the one hand, collaboration was more extensive because Erkel was forced to give in under pressure from the theatre even when composing *Bátori Mária*. On the other hand, I firmly believe that Dezső Legány overestimated the role of collaboration in the 1840s – largely on the basis of Somfai's studies – erroneously inferring from the alleged handwriting of Ferenc Doppler in the score of *Two Pistols*. In my opinion, *Two Pistols* was not composed in a workshop collaboration. Joint efforts in notation are possible but there are several instances when Erkel obviously wrote the vocal parts after his helper had completed the full score. This fact alone, supported by other evidential circumstances, seems to prove that whoever was assisting him was perhaps not quite copying but definitely used a rather advanced and detailed *Vorlage* by the composer to elaborate on. That said, the fact remains that Erkel – again, contrary to common belief – lost interest in the genre of folk play very early on. It might not come as a surprise but all the same, we have to reevaluate our notion about Erkel's attitude toward folk plays. Having studied the available sources of the folk plays and having identified the melodies that Erkel adapted, I can state with certainty that Szigligeti the playwright basically employed Erkel as an orchestrator, allowing very little creative leeway, even selecting the songs himself. In the plays that they worked on together there is hardly a musical insert that was not based on existing songs. It was natural practice in the genre at the time: folk songs were considered “common music” or popular poetry, whereby anonymity or joint authorship was accepted. Researchers of Erkel have so far disregarded this fact, together with a number of phrases in his music composed and arranged for folk plays that he had borrowed from Károly Thern, József Szerdahelyi and Ferenc Doppler. Moreover, Erkel has implemented the music of Rossini (*Il barbiere di Siviglia*) and Auber (*Fra Diavolo*) in *The Two Pistols*, borrowed from Ferenc Kaczér and Béni Egressy in *The Jew*, and again from Auber's *Le domino noir* in *The Captive (A rab)*. Neither has it been discussed so far how Erkel recycled some of the songs from these folk plays. Two third of the songs in *The Rogue of Debrecen (Debreceni rüpfők)*, his second collaboration with Szigligeti, are identical with certain songs in *The Captive* and *Mystery of a Cupboard (Egy szekrény rejtelsei)*. Performed but once, *The Rogue* was a flop. Its original musical score – thought to have been lost for more than a century and only recently discovered – reveals that Erkel had simply transferred a number of songs

into the other two plays even before the fateful premiere.⁴ The genre allowed such laxity of authorship and proper collaboration in composition was out of the question anyway. Folk plays called for no more than joint “arrangement” of the basic material. While preparing *Two Pistols*, Erkel’s workshop was far from being a creative base for musical collaboration, despite his previous experience in joint composition.

Based on the above statements and hypotheses, the 1855 score of *Salvator Rosa* raises doubts again. Erkel is noted in the otherwise anonymous guide book only as someone who was penning the vocal parts of the first two songs. Instrumentation of the first two songs and the entire music of the melodrama is the work of Ferenc Doppler. Similarly to his other folk play projects, Erkel did not insist on showing his name as an author. This time, for a very good reason. *Salvator Rosa* allows a rare glimpse into the workshop of Doppler, rather than Erkel, revealing the contemporary practice of the National Theatre employing multiple authors, at least in the case of less demanding musical genres. Contrary to *Two Pistols* the roles and degree of contribution are reversed here. *Two Pistols* was dominated by Erkel, who borrowed music from József Szerdahelyi and the young Doppler, employing a third collaborator, possibly a musician of the National Theatre, for copying and instrumentation. The composition of *Salvator Rosa* on the other hand was supervised by Ferenc Doppler – who had composed and arranged several operas before – and this time around Erkel was the one who allowed his tunes and expertise to be used uncredited, along with Károly Doppler. As a result, *Salvator Rosa* should not be part of Erkel’s list of works.

Nonetheless, *Salvator Rosa* plays a seminal role in Erkel’s development as a composer. The project presented an opportunity for Erkel and Ferenc Doppler to work together as composers, albeit in Doppler’s workshop. Their experience of collaboration came in handy when *Erzsébet* had to be finished in a hurry until the first visit of the emperor and empress of Austria to Pest-Buda (as Budapest was called at the time). Ferenc Doppler did not only compose the first act of *Erzsébet* but also contributed to the second and third acts, assigned to Erkel and Károly Doppler respectively. Moreover, he was responsible for composing the overture – missing from the original version – when the play was staged again in 1865, even though he had been living in Vienna for years and was not a member of the National Theatre. The role Doppler played was important but should not be overestimated. The three acts of *Erzsébet* are individual entities, very different in

⁴ Subsequent notes and corrections reveal the origin of these songs. Dezső Legány was certainly unaware of the existence of the score for *The Captive*, a recent discovery from the archives. My research provided evidence that it is indeed an Erkel autograph, containing material from *The Rogue of Debrecen*.

style and musical quality. Although Erkel was apparently not concerned with the opera as a whole, he was striving to control the composition of the act that he was responsible for. The recently discovered four bifolios of the second act composed by Erkel and the autograph score of the opera with notation in different hands reveal a lot about how the collaborative effort of the two composers worked in the making of *Erzsébet*. Erkel was still rather cautious and Doppler acted as a more subservient secondary orchestrator, compared to other collaborators who would join forces with Erkel later on. He merely worked out the wind instrument parts that doubled the strings, transferred the choir parts in the autograph for different instruments, or orchestrated Erkel's drafts from the composer's piano insert scores. It is conspicuous that Doppler, who was a renowned orchestrator, interpreted even the sketchiest drafts without adding a single note, let alone new musical phrases. He did not complement or elaborate on the musical material provided by Erkel even where the score obviously could have benefited from his expert touch. After years of silence, Erkel employed Doppler for certain compositional tasks but retained more substantial control than we might infer from the multiple handwriting of the autograph score. Drawing a conclusion from the close scrutiny of some 300 pages of recently catalogued composition materials and performance scores, I can imagine that we need to revise our preconceptions – based on the handwritings in the original autograph score – about the contribution of the family and theatrical workshop to the composition of *Bánk bán*. That analysis, however, will be less thorough and only concern a few details, merely accentuating certain contours rather than completely redrawing the picture of Erkel's musical workshop – a picture we have discerned so far from the multiple handwritings that show up in his autograph scores.

Academic publications of the applicant on the same subject

Die Erkel-Werkstatt. Die Anfänge einer Arbeitsteilung in der Komposition. In Tallián Tibor (ed.): *Studia Musicologica*, Volume 52, No. 1–4, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2011, 27–46.

Erkel und das Volksschauspiel in Pest. In Andrea Harrandt – Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Wien– Budapest – Pressburg. Facetten biedermeierlicher Musikkultur*, Tutzing, Hans Schneider, 2012, 101–126.

Bátori Mária. Források és változatok [Bátori Mária – Sources and versions] In Gupcsó Ágnes ed.): *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegkönyvek, tanulmányok* [Ferenc Erkel's earliest three operas. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Librettos, studies]. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2011, 147–178. The German version of the studie is under preparation in *Studia Musicologica*.

Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben. [The beginnings of the Erkel workshop. Joint work in the theatre music prior to *Erzsébet*]. In Kiss Gábor (ed.): *Zenetudományi dolgozatok 2009* [Musicology Studies 2009], Budapest, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2009, 191–244.

Introductory study [Problems of Authorship; The Sources of Publication]. In: *Erkel Ferenc: Hunyadi László. Opera in four acts* (= Ferenc Erkel Operas II/1–3). Issued by the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences in Association with the National Széchényi Library, Budapest, Rózsavölgyi és Tsa, 2006, XLVII–LIX.

„Bátori Mária – források és változatok”. [Bátori Mária – Sources and versions] *Muzsika*, 2003 (46)/1, 14–17.

Critical editions

Erkel Ferenc: Hunyadi László. Opera in four acts (=Ferenc Erkel Operas II/1–3). Issued by the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences in Association with the National Széchényi Library, Budapest, Rózsavölgyi és Tsa, 2006, p 867.

Erkel Ferenc: Bátori Mária. Opera in two acts (= Erkel Ferenc Operas I/1–2). Issued by the Institut for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and the Széchényi National Library, Rózsavölgyi, Budapest 2002, p. 785. (Together with Miklós Dolinszky)

Other relevant publications

A vokális-hangszeres repertoár forrásai a 18. századi Magyarországon. Kotta- és hangszerinventáriumok [Sources of vocal-instrumental repertoire in 18th century Hungary. Inventories of instruments and scores]. In Szalay Olga (ed.): *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene kutató-zenetörténész tiszteletére* [Reflections. Anniversary studies honouring ethnomusicologist and music historian Mária Domokos]. Budapest, L'Harmattan, 2012, 605–626.

Die Musikalien- und Instrumenteninventare der Figuralensembles im Ungarn des 18. Jahrhunderts. In Thomas Hochradner – Dominik Reinhardt (Hg.), *Inventar und Werkverzeichnis: Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptiongeschichte*, Freiburg i. Br., Rombach, 2011, 127–154.

Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Ecclesiastical Repertoires. In Rudolf Rasch (ed.): *The Circulation of Music in Europe 1600–1900. A Collection of Essays and Case Studies* (= *Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation. The Circulation of Music. Volume II.*), Berlin, BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 173–194.

Musik bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert. In Ladislav Kačič – Svorad Zavarský (Hrsg.): *Aurora Musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.-18. Jahrhundert*, Bratislava, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Teologická fakulta Trnavskej univerzity, 2008, 227–252.

Zur Bedeutung der Musikpflege bei den ungarischen Jesuiten bis zur Aufhebung des Ordens. In Friedrich W. Riedel (Hrsg.): *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration* (= *Kirchenmusikalische Studien*, Band 10), Sinzig, Studio Verlag, 2006, 101–114.

A jezsuita központok zenei élete a 18. századi Magyarországon. In Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 2006–2007*, Budapest, MTA Zenatudományi Intézet, 2007, 41–62.

Katolikus templomok 18. századi kottatárai [Eighteenth Century Score Collections of Catholic Churches]. In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*, 5. kötet [Encyclopedia of Hungarian Cultural History, Vol. 5], (Ed. Kőszeghy Péter), Balassi Kiadó, Budapest, 2006, 222–234.

Das Noteninventar des Jesuitenpaters Ignatio Müllner. Ein Musikalienkatalog aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In Ulrich Siegele (Hrsg.): *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext*, Frankfurt am Main, Peter Lang Europäischen Verlag der Wissenschaften, 2003, 43–66.

Dalok, dalciklusok [Songs, Song Cycles]. In Berlász Melinda (ed.): *Kósa György. 1897–1984*, Budapest, Akkord kiadó, 2003, 45–78.

The Documents of the Benedek Istvánffy's Career in the Repertoire Sources of Pannonhalma, Sopron and Eisenstadt/Kismarton. In *Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass* (= *Musicalia Danubiana* 19), Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 2002, XXXII–XVIV.

Dokumente über das Musikleben der Jesuiten. Instrumenten- und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen. In Ujfalussy József (ed.): *Studia Musicologica*, Tom 39, Fasc. 2–4, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998, 283–366.

A gyulafehérvári székesegyház kottagyűjteménye a 18. század végén [Score collection of the Gyulafehérvár Cathedral at the end of the 18th century]. In Felföldi László – Gupcsó Ágnes (ed.): *Zenatudományi dolgozatok 1992–1994* [Musicology Studies 1992–1994], Budapest, Institut for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 1994, 68–84.

Critical edition

Istvánffy Benedek: Offertorium de Beata Virgine Maria, in *Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass* (= *Musicalia Danubiana* 19), Institut for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 2002, 45–97.